



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Composición de cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales: Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito e interpretación en concierto

Trabajo de titulación previo a la obtención del
título de Licenciado en Instrucción Musical

Autor:

Franklin Leonardo Oña Vega

CI: 1720739448

Tutora:

Phd. Angelita Mercedes Sánchez Plasencia

CI: 0101850378

Cuenca, Ecuador

11-julio-2019



Resumen:

La tesis desarrollada consiste en la creación de cuatro obras para guitarra sola, utilizando los ritmos musicales Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito, respectivamente. En primer lugar, se elabora una breve reseña histórica, la misma que permitió identificar las características musicales que definen a estos ritmos, información aplicada en el presente trabajo de investigación con una descripción morfológica, estructural, melódica y armónica de las obras realizadas. La investigación aplicó el enfoque cualitativo con métodos descriptivo, inductivo-deductivo y experimental. En segundo lugar consta la explicación de las técnicas de composición musical, entre las cuales se menciona, modificación del motivo, mixtura de armonías y descripción de la forma musical con las partes que componen cada obra. Finalmente se realiza una presentación en vivo de las obras musicales. Cabe destacar que el presente trabajo ofrece la digitación para la ejecución en el instrumento, como un aporte pedagógico; además de la nomenclatura considerada de utilidad en la descripción de las composiciones para guitarra clásica.

Palabras claves: Composición. Yaraví. Yumbo. Danzante. Sanjuanito. Yámbico. Trocaico. Mixtura.



Abstract:

The thesis developed consists of the creation of four works for solo guitar, using the musical rhythms yaraví, yumbo, danzante and sanjuanito, respectively. First, a brief historical review is prepared, which will allow identifying the musical characteristics that define these rhythms. This information is applied in the present research work with a morphological, structural, melodic and harmonic description of the works carried out, in order to demonstrate the methodology used in the process, applying the qualitative-descriptive approach, the inductive-deductive method and the experimental method. In second place is the explanation of the techniques of musical composition, among which is mentioned, modification of the motive, mixture of harmonies and description of the musical form with the parts that make up each work. Finally, a live presentation of the musical works is made. It should be noted that the present work offers the fingering for the execution in the instrument, in addition to the nomenclature considered useful in the description of the compositions for classical guitar.

Keywords: Composition. Yaraví. Yumbo. Danzante. Sanjuanito. Yámbico. Trocaico, Mixture.



Índice del Trabajo

Índice del Trabajo	4
Índice de Ilustraciones	6
Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional	11
Cláusula de Propiedad Intelectual	12
Dedicatoria.....	13
Agradecimiento	14
Introducción	15
Capítulo 1.....	19
Caracterizar y conceptualizar los ritmos: yaraví, yumbo, danzante y sanjuanito.	19
1.1 El yaraví	19
1.1.1 Reseña histórica.....	19
1.1.2 Elementos constitutivos del yaraví para las composiciones.....	20
1.2 El yumbo.....	23
1.2.1 Reseña histórica.....	23
1.2.2 Elementos constitutivos del yumbo para las composiciones.....	24
1.3 El danzante.....	26
1.3.1 Reseña histórica.....	26
1.3.2 Elementos constitutivos del danzante para las composiciones.....	28



1.4	El sanjuanito:	29
1.4.1	Reseña histórica.....	29
1.4.2	Elementos constitutivos del sanjuanito para las composiciones. ..	31
Capítulo 2.....		34
Proceso compositivo		34
2.1.	Ritmo musical ecuatoriano.....	36
2.2.	Características musicales a nivel macro.....	36
2.2.1.	Armonía.....	36
2.2.2.	Forma.....	41
2.2.3.	Compás.....	42
2.3.	Características musicales a nivel micro	42
2.3.1.	Motivo.....	42
2.3.2.	Período y frase	43
2.3.3.	Estructura armónica	44
2.4.	Consideraciones musicales en la guitarra	48
2.4.1.	Técnicas musicales en la guitarra:	48
2.4.2.	Consideraciones al componer para guitarra.....	52
Capítulo 3.....		54
Descripción de las obras musicales		54
3.1	Yaraví	54



3.2	Yumbo	67
3.3.	Danzante	81
3.4.	Sanjuanito	93
	Conclusiones	102
	Recomendaciones	106
	Bibliografía	108
	Anexos	110
	Nomenclatura	110
	Notación	113
	Consideración final	114
	Partituras	115
	Glosario.....	125

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. El yaraví antiguo y el yaraví mestizo, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.....	22
Ilustración 2. Ritmo musical ecuatoriano yaraví, Fuente: Guerrero, P. (2004-2005) Enciclopedia de la Música del Ecuador	23
Ilustración 3. Escala pentafónica mayor y menor, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.	25



Ilustración 4. Ritmo yámbico, Leonardo Oña (2018) Fuente propia.....	25
Ilustración 5. El Danzante (melodía autóctona), Fuente: Moreno, S. (2013) La Música en el Ecuador.	27
Ilustración 6. Estructura Rítmica: El Danzante, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.....	29
Ilustración 7. Ritmos de Base y Variantes del Sanjuanito, Fuente: Guerrero, P. (2002) Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.....	33
Ilustración 8. Estructura Rítmica: sanjuanito ritual, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.....	33
Ilustración 9. Proceso compositivo, Leonardo Oña (2018) Fuente propia	35
Ilustración 10. Ejemplo del albazo “Amarguras”, Fuente: Guerrero, P. (2013) Enciclopedia de la Música del Ecuador	38
Ilustración 11. Plano Cadencial de la Música Ecuatoriana, Fuente: Guerrero, P. (2013) Enciclopedia de la Música del Ecuador.....	40
Ilustración 12. Técnicas de Transformación del Motivo basado en Devesa M. (2007 pp. 22-23) Leonardo Oña (2018) Fuente propia.....	43
Ilustración 13. Danzante del Destino, Fuente: Universidad de los Hemisferios (2019).....	45
Ilustración 14. Pobre Corazón. Fuente: http://evafierroluna.blogspot.com (2019)	47
Ilustración 15. Pobre Corazón. Fuente: http://evafierroluna.blogspot.com (2019)	48
Ilustración 16. Breves Generalidades del yaraví indígena Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	54
Ilustración 17. Yaraví, ritmo trocaico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	56
Ilustración 18. Diferencia Entre Ritmo Trocaico y Yámbico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	56



Ilustración 19. Descripción específica del yaraví indígena Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	57
Ilustración 20. Descripción general del yumbo De Vuelta, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	67

Índice de ejemplos musicales

Ejemplo musical 1. Yámbico y trocaico en la obra Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia ..	56
Ejemplo musical 2. Intro en la obra Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	57
Ejemplo musical 3. Motivo 1A (p) y motivo 1A (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia	58
Ejemplo musical 4. Frase 1A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	58
Ejemplo musical 5. Frase 2A (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	59
Ejemplo musical 6. Frase 1A y frase 2A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	59
Ejemplo musical 7. Motivo 1B (p) y motivo 1B (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia	60
Ejemplo musical 8. Frase 1B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	60
Ejemplo musical 9. Frase 2B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	61
Ejemplo musical 10. Frase 1B y frase 2B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	61
Ejemplo musical 11. Motivo 1A' (p) y motivo 1A' (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	62
Ejemplo musical 12. Frase 1A' y frase 2A', Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	63
Ejemplo musical 13. Final, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	63
Ejemplo musical 14. Yaraví indígena Añoranza hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	65
Ejemplo musical 15. Yaraví indígena Añoranza hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	66
Ejemplo musical 16. Ejemplo yumbo, hemiola, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	68
Ejemplo musical 17. Intro notas de paso, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	70
Ejemplo musical 18. Frase 1Aa y frase 2Aa, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	70



Ejemplo musical 19. Frase 2Aa y frase 2Ab, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	71
Ejemplo musical 20. Frase 1I y frase 2I, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	72
Ejemplo musical 21. Frase 1Ba y frase 2Ba, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	73
Ejemplo musical 22. Frase 1Bb y frase 2Bb, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	74
Ejemplo musical 23. Interludio, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	75
Ejemplo musical 24. Frase 1A'a y frase 2A'a, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	76
Ejemplo musical 25. Frase 1A'b y frase 2A'b, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	77
Ejemplo musical 26. Yumbo De Vuelta hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	78
Ejemplo musical 27. Yumbo De Vuelta hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	79
Ejemplo musical 28. Yumbo De Vuelta hoja 3, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	80
Ejemplo musical 29. Trocaico y yámbico en danzante Partida, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	83
Ejemplo musical 30. Alzada, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	84
Ejemplo musical 31. Frase 1A y frase 2A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	85
Ejemplo musical 32. Frase 2A repetición con variación, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	86
Ejemplo musical 33. Frase 1B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	87
Ejemplo musical 34. Frase 2B y repetición con variación, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	88
Ejemplo musical 35. Interludio, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	89
Ejemplo musical 36. Frase 1A' y frase 2A', Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	90
Ejemplo musical 37. Danzante tradicional Partida hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	91
Ejemplo musical 38. Danzante tradicional Partida hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	92
Ejemplo musical 39. Frase A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	96
Ejemplo musical 40. Frase B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	97
Ejemplo musical 41. Frase B y frase C, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	98



Ejemplo musical 42. Frase D, Leonardo Oña (2019) Fuente propia	99
Ejemplo musical 43. Sanjuanito indígena Entre Tintas y Sueños hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	100
Ejemplo musical 44. Sanjuanito indígena Entre Tintas y Sueños hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia.....	101



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Franklin Leonardo Oña Vega en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Composición de cuatro obras para guitarra sola, utilizando ritmos musicales ecuatorianos: Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito e interpretación en concierto”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 11 de julio de 2019

Franklin Leonardo Oña Vega

C.I: 1720739448



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Franklin Leonardo Oña Vega autor/a del trabajo de titulación “Composición de cuatro obras para guitarra sola, utilizando ritmos musicales ecuatorianos: Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito e interpretación en concierto”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 11 de julio de 2019

Franklin Leonardo Oña Vega

C.I: 1720739448



Dedicatoria

Dedico el presente trabajo de investigación a Dios y su inspiración a través de mi familia y la misión, en esta ocasión de forma especial a mi familia pues siempre me apoyaron en los momentos cruciales de mi vida académica Victoria Vega, Bolívar Oña, Paola Oña, Francis Almeida y Michelle Tipán. A veces a viva voz, a veces en el más cálido silencio.



Agradecimiento

A la Facultad de Artes y sus docentes, cuyos conocimientos y experiencias transmitidas fueron base para desarrollar mi conocimiento. Con mención especial a los docentes Msc. Diego Uyana quién en su momento ayudó con su punto de vista en la composición, a Phd. Angelita Sánchez como tutora de tesis acompañó en todo el proceso de desarrollo de la presente investigación.



Introducción

El presente trabajo de investigación se centra en la composición de cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales ecuatorianos: Yaraví, Yumbo, Danzante y Sanjuanito. El trabajo se basa en la siguiente pregunta de investigación ¿Cómo realizar el proceso compositivo de cuatro obras para guitarra sola, utilizando los ritmos musicales ecuatorianos: yaraví, yumbo, danzante y sanjuanito?

Los objetivos que guían la realización de esta investigación fueron componer cuatro obras para guitarra sola utilizando los ritmos musicales ecuatorianos mencionados a ser interpretados en concierto.

Se presenta una reseña histórica de cada uno de estos ritmos con el objetivo de describir las características musicales que los definen, además de diferenciar diversos estilos derivados de estos. Permitiendo así definir su estructura musical, armonía y forma; para aplicar dichas características en la composición de cada una de las obras musicales y finalmente describir cada una de ellas.

La metodología utilizada se basa en el enfoque cualitativo-descriptivo puesto que “se orienta a los descubrimientos, es de carácter exploratorio, expansionista, descriptivo, inductivo, acepta la subjetividad humana.” (Abero, Berardi, Campocasale, García, & Rojas, 2015) Se aplica las características musicales descritas, para luego incluirlas en creación de las obras musicales. Es descriptivo pues “busca especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis.” (Hernández, Fernández, & Baptista, 2010) El presente trabajo analiza cada parte de las obras musicales creadas y las herramientas utilizadas para su consecución. El método inductivo-deductivo se basa “en *enunciados singulares* tales como descripciones de los resultados de observaciones o experiencias, para plantear *enunciados universales* tales como hipótesis o teorías” (Cegarra, 2012) y



el método deductivo postula que “se aplican los principios descubiertos a casos particulares a partir de la vinculación de juicios” (Behar, 2008) En el presente trabajo se han contrastado varias teorías que describen las características que definen a cada uno de los ritmos musicales seleccionados; considerando los más relevantes se ha realizado una recopilación de dichas afirmaciones, las cuales fueron de gran utilidad para definir a los ritmos musicales y posteriormente usar dichas afirmaciones en la creación de las obras.

La presente actividad se sustenta en el fundamento teórico aportado por varias investigaciones previas, entre las cuales se mencionan a Pazmiño T. con su obra *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador* (2014), trabajo que aporta de manera significativa con el catálogo de obras seleccionadas sobre ritmos musicales ecuatorianos mismas que son clasificadas por estilos musicales que de estos se derivan. Varias de las definiciones e investigaciones realizadas por Pazmiño resultan de gran utilidad por la pertinencia y actualidad de las mismas. Guerrero P. aporta al presente trabajo con las definiciones precisas y sustentadas, descritas en su obra *Enciclopedia de la Música del Ecuador* (2002), las cuales hacen posible determinar las características de cada ritmo musical ecuatoriano entre ellas se menciona una reseña histórica breve, la armonía utilizada, la forma musical, y la funcionalidad de cada ritmo. Wong K. aporta con un contraste actualizado de cada ritmo musical ecuatoriano con su obra *La Música Nacional* (2013).

Los procesos de composición, definiciones y herramientas utilizadas en el presente trabajo de investigación se obtienen de Devesa M. *Fundamentos de Composición* (2007) entre dichas herramientas se encuentra mencionada la técnica de transformación del motivo, fundamental en la composición.



En relación a la metodología, la investigación se basa en el enfoque cualitativo y aplica el método experimental, pues se logra “observar el desarrollo de un fenómeno inserto en un contexto controlado”. (López & Opazo, 2014), el mismo que se observa al realizar nuevas composiciones para guitarra sola en las características musicales del capítulo 1, para luego utilizarlas de forma subjetiva en la creación de obras musicales, esto pasa a ser el desarrollo del fenómeno.

Finalmente aplica el método analítico-descriptivo al redactar cada uno de los datos obtenidos de la investigación histórica y el proceso compositivo, los analiza e interpreta, para luego clasificarlos de forma adecuada facilitando su uso en la creación de las obras musicales. Describe además cada parte de las obras musicales realizadas. Este método permite mantenerse imparcial en la objetividad de la propuesta, debido a que el mismo “pretende medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar cómo se relacionan éstas.” (Hernández, et all. 2010)

El capítulo 1 aborda una breve reseña histórica, la cual describe brevemente la funcionalidad del ritmo musical que tuvo antaño, diversos estilos musicales derivados del mestizaje, también las características musicales que define a cada uno de estos: compás, tempo, ritmo, forma, armonía.

El capítulo 2 describe el proceso compositivo que se utiliza para la creación de cada obra musical, esto se realiza en dos partes como son las características musicales a nivel macro: armonía, forma, compás; y características musicales a nivel micro: motivo, período y frase; y estructura armónica. También describe brevemente las técnicas de interpretación que son posibles en el instrumento y un pequeño apartado sobre consideraciones al escribir para guitarra.

El capítulo 3 describe el producto obtenido del proceso compositivo presentado, a través de una descripción general y una descripción específica de cada ritmo musical, cabe destacar que para la



Universidad de Cuenca

descripción de motivos, frases, períodos y secciones se utiliza una nomenclatura propia del autor, la cual se encuentra redactada en la sección de Anexos.



Capítulo 1

Caracterizar y conceptualizar los ritmos: yaraví, yumbo, danzante y sanjuanito.

1.1 El yaraví

1.1.1 Reseña histórica.

El yaraví corresponde a un ritmo musical ecuatoriano de origen preincaico. La intención del *yaraví* es expresar un sentimiento de tristeza y dolor como manifiesta Guerrero J. (1993) citando al compositor Sixto María Durán (1875-1947) “el *yaraví* era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituida por uno o dos períodos, repetibles cada uno y con una melodía pentátona en su mayor parte.” (p.82) “Yaraví que en quichua significa lloro o lamento.” (Pazmiño, 2013)

Es necesario considerar que en el *yaraví* como lo señala Pazmiño T. (2013) su origen “pertenece al pasado andino, lo cultivan en Perú y Bolivia con el nombre de Haravio, Harawi.” En efecto una de las primeras referencias que Guerrero P. (2004-2005) menciona de la palabra *yaraví* se atribuye a Poma Ayala (1534-1615): “*haráhuik* y dice es un canto de amor” (p.1462), Diego González Holguín (1560-1620) “*haráhuy*: canto funeral, música triste” (p.1462), dos autores que, sin embargo su discrepancia, dan a notar que esta manifestación musical es de gran antigüedad; que los pobladores (preincáicos) ya se servían de la música para manifestarse.

Para D'Harcourt, según lo cita Guerrero J. (1993), el *yaraví* es una deformación del vocablo quichua *harawi*: “el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación



cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma:

harawi=haravi=yaraví" (p.81) afirmación que tiene vigencia.

Existen dos tipos de *yaraví* tal como se menciona en la *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Guerrero P. (2004-2005) afirma que el compositor y pianista Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977) "distingue dos tipos: el indígena (binario, compuesto en 6/8) y el criollo (ternario simple 3/4)" (p.1465)¹ en esta diferenciación también se incluyen más elementos como la armonía utilizada en cada uno de estos "el *yaraví* aborigen [indígena] es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos." (Guerrero P. , 2004-2005 p.1465)

Para esta investigación se considera el *yaraví* indígena puesto que la intención de la misma es realizar obras musicales que utilicen los ritmos musicales ecuatorianos, evitando así tomar formas musicales derivadas del mestizaje. Se toma este estilo de *yaraví* para realizar la composición pues su lenguaje melódico resulta ser pentafónico con pocos cromatismos y su acompañamiento en armonía tonal-funcional, evidencia en gran manera el recurso de la mixtura de lenguajes armónicos que se desea presentar, siendo esta una de los aportes al repertorio musical en la guitarra.

1.1.2 Elementos constitutivos del *yaraví* para las composiciones.

El *yaraví* como ritmo musical ecuatoriano posee ciertas características que lo definen, lo hacen identificable sobre otros ritmos musicales, una de estas se refiere a la estructura², la cual se conforma de dos partes: *yaraví* en un tempo lento y un "remate" en un tempo rápido llamado albazo, como lo menciona Guerrero J. (1993) "En la parte final de algunos *yaravíes* se introducía un *albazo* o

¹ Entre los investigadores cuyas definiciones y terminologías se presentan en la presente investigación cabe mencionar que Wong también hace esta diferenciación, sin embargo del *yaraví indígena* y el *yaraví criollo*, los llamaría *indígena* y *mestizo* respectivamente; Pazmiño hace esta misma diferenciación llamándolos *antiguo* y *mestizo* respectivamente.

² La estructura a la cual me refiero en el *Yaraví* es válida únicamente en el *yaraví criollo*, pues esta "unión" de dos ritmos musicales independientes se da por el mestizaje de este ritmo.



tonada en un movimiento *allegro*. Hallamos un *yaraví* titulado *La nieve*, a finales del siglo pasado, en el cual el *allegro* de su segunda parte era denominada *charada*.” (p.83)

El ritmo musical *yaraví* tiene como parte conclusiva al albazo, sin embargo se menciona que esto no es estrictamente necesario y no define la forma, pues es reconocido el albazo como un ritmo musical independiente, así mismo el *yaraví* es reconocido como un ritmo musical independiente. Cabe destacar que esta forma musical de *yaraví* con un “remate” en *allegro* corresponde a la forma del *yaraví* criollo, de hecho este “evolucionó su forma ecuatoriana, cuando se añadió como remate, el albazo” (Pazmiño, 2013 p. 51) En ello versa una de las diferencias entre el *yaraví* indígena y el *yaraví* criollo del cual el *yaraví* indígena carece de dicha estructura musical.

Otra de las características musicales que definen este ritmo es la armonía utilizada, la cual permite diferenciar entre dos estilos de interpretar: “el *yaraví* aborígen [indígena] es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y el sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos.” (Guerrero J. A., 1993) Es decir el *yaraví* aborígen [indígena] utiliza intencionalmente melodías en armonía pentafónica, sin embargo como la música ecuatoriana en su acompañamiento utiliza armonía tonal-funcional la cual produce como consecuencia una mixtura de lenguajes bastante característica³. El *yaraví* criollo resulta del mestizaje de la armonía musical heredada después de la llegada de los españoles; con el tiempo evolucionando y

³ La mixtura armónica a la cual hago mención se refiere al uso de pentafonía con armonía tonal-funcional, dicha mixtura es resultante de armonizar la escala menor armónica con su quinto grado mayor (o mayor con séptima), conclusión a la que llego después de analizar varias canciones, una de estas el *yaraví* “*Puñales*” de Ulpiano Benítez (s. XIX- 1969), adaptación a piano de Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez (1962), la cual se puede encontrar en la siguiente dirección: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>

adquiriendo este lenguaje, la melodía en este estilo, utiliza todos los grados de la escala diatónica e incluso innovaciones como lo haría Luis Humberto Salgado⁴. (1903-1977)

El yaraví que se compone en el presente trabajo es un yaraví al estilo indígena (antiguo)⁵, por ello su ritmo se desarrolla en un compás de 6/8 y mantiene una figuración rítmica de una negra, dos corcheas y una negra, con pequeñas variaciones en melodía o el acompañamiento con el objetivo de crear interés y contraste.

EL Yaraví Mestizo



El Yaraví Antiguo



Ilustración 1. El yaraví antiguo y el yaraví mestizo, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.

Es importante tener en cuenta que los ritmos musicales ecuatorianos tienen formas particulares de ser interpretados, incluso varían entre instrumentos por lo tanto se describe a continuación la

⁴ Luis Humberto Salgado (1903-1977) compuso un yaraví “*I. Amanecer de la Trasnochada*” en una de sus obras, llamada “*Mosaico de Aires Nativos*” el cual utiliza una melodía en pentafonía, como sucede en su Intro, sin embargo en su desarrollo presenta diseños cromáticos, un acompañamiento en bloques de acordes que realizan una mixtura entre la pentafonía y la armonía tonal-funcional. Esta obra se la puede encontrar en el libro “*Luis Humberto Salgado, Un Quijote de la Música*” de Ketty Wong Cruz.

⁵ Realizo esta aclaración únicamente por ser Pazmiño T. quien lo llama *yaraví antiguo*, en el presente trabajo se menciona a este ritmo como *yaraví indígena*.

ejecución en guitarra, la cual como lo menciona Guerrero J. A. (1993) “Su ritmo (...), empieza con un rasgado en la fundamental, al que siguen corcheas en las cuerdas graves” (p.1467)



Ilustración 2. Ritmo musical ecuatoriano yaraví, Fuente: Guerrero, P. (2004-2005) Enciclopedia de la Música del Ecuador

Se puede apreciar la ejecución en guitarra del yaraví, sin embargo esta es aplicable si se tiene un cifrado y se utiliza a la guitarra como instrumento de acompañamiento. El presente trabajo contempla a la guitarra como instrumento melódico-armónico, por lo tanto puede realizar simultáneamente melodía y acompañamiento. Por lo tanto se utiliza la figuración rítmica presentada como acompañamiento en la obra musical, pero no necesariamente con la misma digitación y ejecución en el desarrollo melódico.

1.2 El yumbo

1.2.1 Reseña histórica.

El yumbo corresponde a un ritmo musical ecuatoriano, se encuentra relacionado entre la música y la danza, en efecto se le considera “danza y género musical de origen preincaico característico de la zona central de la Sierra, especialmente en las provincias de Chimborazo y Cotopaxi.” (Wong, 2013 p.68) La danza se encuentra ligada a la música, inclusive quienes bailan este ritmo musical ecuatoriano también toman el nombre de *yumbos*, con una forma específica de interpretar este ritmo



musical y particular forma de vestir para la ocasión. En la interpretación de un yumbo “se reúnen en cada parcialidad varios indígenas con un rondador pequeñito, llevado suspendido del dedo meñique de la mano izquierda un tamborino chico que lo golpean rítmicamente con la derecha, mientras en la otra mantienen el rondador con que ejecutan.” (Moreno, 1996 p.23)

En referencia a la vestimenta, los *yumbos* (grupos de danzantes) que se encuentran en la Sierra y la región oriental, “visten de blanco purísimo y llevan pantalones acortados más debajo de la rodilla. Sostienen una lanza en su mano derecha, agitando un collar de conchas, huesos resacos, dientes de animales y otros objetos resonantes.” (Pazmiño, 2013 p.14) Esta forma de vestir depende también de la región, por ejemplo “en la provincia de Imbabura no llevan disfraz, suprimen el poncho, visten de camisa larga y pantalón corto.” (Pazmiño, 2013 p.14)

El yumbo, tiene una funcionalidad determinada, en efecto, se “interpreta en las grandes ceremonias y ritos en homenaje al dios Sol.” (Pazmiño, 2013 p.15) Inclusive tiene su propia instrumentación para ser interpretado (por su sonoridad)⁶ siendo así que “aparece en la estructura de instrumentos y formas musicales de nuestros Andes, como el rondador, la ocarina, la chirimía, el pingullo, las dulzainas, la bocina y otros más, que conservan la pureza de la sonoridad.” (Pazmiño, 2014 p.14)

1.2.2 Elementos constitutivos del yumbo para las composiciones.

Como sucede con los ritmos musicales ecuatorianos, existe una mixtura de lenguajes armónicos, como lo menciona Wong (2013) el “yumbo tradicional⁷ está basado en una escala pentafónica.” (p.

⁶ Me atrevo a hacer esta afirmación puesto que los instrumentos que se presentan a continuación, mencionados por Pazmiño T. tienen una tímbrica bastante característica.

⁷ Hay investigadores que mencionan que existe un *yumbo simple* y un *yumbo complejo* como lo menciona Pazmiño (2014) “El *yumbo simple* tiene una sola línea melódica. El *yumbo complejo*, al contrario, se enriquece usando los elementos armónicos de los dos círculos [pentafónico menor y pentafónico mayor]” (p.14) Sin embargo no he hallado

68) Así mismo, “este ritmo contiene el círculo armónico pentafónico de modo menor y mayor. El menor con un intervalo de séptima y el mayor con uno de sexta.” (Pazmiño, 2013 pp. 14-15)

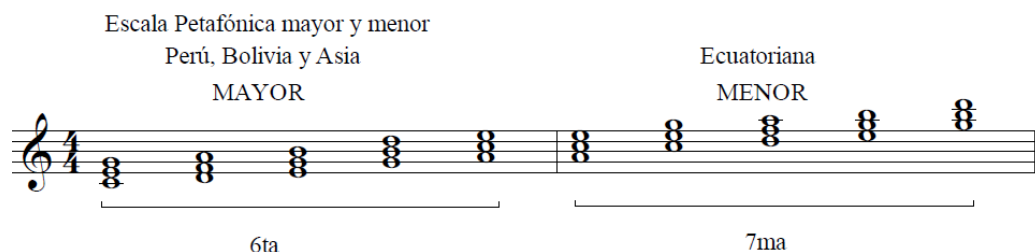


Ilustración 3. Escala pentafónica mayor y menor, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.

El ritmo musical yumbo Utiliza una melodía en pentafonía menor y su acompañamiento en armonía tonal-funcional, produciendo una sonoridad bastante peculiar entre el quinto grado de la escala pentafónica y el acompañamiento realizado en armonía tonal-funcional con su quinto grado mayor (V grado).

La figuración de este ritmo musical se realiza en compás de 6/8, es yámbico; es decir, una nota corta seguida de una nota larga (Guerrero P., 2004-2005 p. 1474) Esta figuración a su vez permite diferenciar al yumbo de otro ritmo musical ecuatoriano compuesto así mismo en 6/8, el danzante.



Ilustración 4. Ritmo yámbico, Leonardo Oña (2018) Fuente propia

datos para contrastar esta afirmación por lo cual no puedo afirmar que haya otra vertiente diferente del *yumbo tradicional* mencionado por Wong.



1.3 El danzante

1.3.1 Reseña histórica.

El ritmo musical ecuatoriano danzante, es “de carácter ritual y pomposo. Simboliza la danza ceremonial de nuestra antigua cultura. Se usaba en el pasado⁸ en las festividades como danza de alabanza y ofrenda.” (Pazmiño, 2013 p. 23). El nombre de danzante “hace referencia a una danza de origen preincaico y a los bailarines de la fiesta del Corpus Christi” (Wong, 2013 p.69). Es un ritmo preincaico, que ha sido heredado de generación en generación, para su supervivencia en ocasiones ha tomado elementos musicales de otras culturas (mestizaje).

Para la interpretación de este ritmo musical se debe tener a consideración que antiguamente se realizaba “con *pingullo*⁹, con acompañamiento de tamboril grande, que marca rítmicamente los tiempos del compás. Ambos instrumentos los toca un mismo ejecutante.” (Moreno, 1996 p. 39). Es decir se debe tomar en cuenta este sonido de tambor, un sonido fuerte y marcado. Este acento debe ser considerado en el presente trabajo al acentuar el primer tiempo de cada unidad de tiempo.

Al ser un ritmo musical interpretado en ciertos momentos y festividades el músico tiene un vestuario para la ocasión; este “viste de pantalón bombacho listado de varios colores vivos y una ruana larga y angosta, que no cubre el codo llamada *cushma*¹⁰” (Moreno, 1996 p.40), el *danzante* [bailarín] también tiene su vestimenta particular.

Con el paso de los años es inevitable que los ritmos musicales de nuestros ancestros se mezclen o se vean influenciados por otros, sea por su cercanía, riqueza musical que aporta o por la

⁸ También se interpreta este ritmo musical en el presente en varios momentos del año, correspondientes a fiestas heliolátricas.

⁹ Instrumento aerófono hecho de madera o caña, similar a una flauta, bastante utilizado en la Región Andina para interpretar ritmos típicos de dichas regiones.

¹⁰ *Cushma*: En Imbabura denominan *cushma* a una camisa sin mangas, de lienzo ordinario. Nota tomada del libro “La Música en el Ecuador” de Segundo Luis Moreno (1996)

creatividad de nuevas propuestas. Se evidencia dos estilos musicales derivados de este ritmo como son el *danzante tradicional* y el *danzante urbano*. “El *danzante tradicional* se caracteriza por una melodía pentafónica y un patrón rítmico formado por una nota larga seguida de una corta. (...) La versión urbana, se caracteriza por su estructura musical binaria, acompañamiento de guitarra y letra en español.” (Wong, 2013 p.69) Esta diferenciación de estilos de danzante se debe a que para adaptarse a la época circundante se utilizan lenguajes musicales más acordes a la época, de esta manera produciéndose fusiones con otros lenguajes. Este cambio o adaptación de lenguaje es algo necesario y que caracteriza a la música popular, sin embargo existen danzantes cuya intención ha sido ser interpretados sin tomar dichos lenguajes musicales, permitiendo así conocer la identidad musical a la que los ecuatorianos nos correspondemos.

El danzante tiene su funcionalidad, heredada de generación en generación. Un danzante transcrito por Moreno (1996) sobre el cual afirma que “esta danza autóctona bailan los *danzantes* de Yaruquíes, Cacha y demás poblaciones de la provincia de Chimborazo en la fiesta de Corpus y en las que celebran durante el año en honor de sus santos Patronos (...) no desaparece aún.” (pp.38-39)



Ilustración 5. El Danzante (melodía autóctona), Fuente: Moreno, S. (2013) La Música en el Ecuador.



En efecto *El Danzante* es un ejemplo de que el ritmo musical danzante se conserva, pese a que hay corrientes musicales que buscan el mestizaje, también existen danzantes que se han mantenido a través de las diversas generaciones, esto debido a que son funcionales e interpretados en ciertas fechas y ceremonias; heredados a través de la tradición.

1.3.2 Elementos constitutivos del danzante para las composiciones.

Existe en este ritmo musical en particular un tratamiento diferente en la melodía respecto a los demás ritmos musicales ecuatorianos presentados, tal como lo describe Pazmiño (2013) “Lo más interesante de este bien sonoro es cuando se utiliza en sincopado, que lleva su melodía después del tiempo fuerte iniciando en el tiempo débil o, como se denomina en alzada.” (p. 25) Analizando esta afirmación que Pazmiño propone, concluyo que la “alzada” se da en el tiempo seis del compás que se utiliza (6/8) o en un sentido más libre, en forma de sincopado.

La melodía en este ritmo musical ecuatoriano se desarrolla en escala pentafónica menor, mantiene la apertura al uso de un acompañamiento en armonía tonal-funcional. Las progresiones armónicas que se utilizan en el presente trabajo son las que propone Guerrero P. (2002) (Ver Ilustración 11.)

Su célula rítmica permite diferenciarse de los demás ritmos musicales, este es “de carácter lento y expresivo” (Pazmiño, 2013 p.23) en un compás de 6/8, trocaico: negra-corchea, negra-corchea.

Estructura Rítmica: El Danzante



Ilustración 6. Estructura Rítmica: El Danzante, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador.

En la guitarra se considera que este ritmo musical se suele interpretar utilizando la técnica del rasgueo, acentuando los tiempos fuertes en dichos acordes. Esta forma de interpretación se suele presentar cuando la guitarra es considerada como un instrumento de acompañamiento; por otra parte en el presente trabajo se le considera a la guitarra como un instrumento armónico-melódico, por lo cual se toma en cuenta la figuración rítmica para ser interpretada en notas graves que permitan identificar a este ritmo musical, resaltar la armonía; y la melodía se realiza en las cuerdas más agudas.

1.4 El sanjuanito:

1.4.1 Reseña histórica.

El sanjuanito corresponde a un ritmo musical ecuatoriano de carácter popular utilizado para baile y para escucha, “acompaña el baile de los sanjuaneros en la festividad del Inti Raymi en la provincia de Imbabura, la cual festeja el solsticio de verano [21 de junio].” (Wong, 2013 p.71) Coincide con las festividades católicas de San Juan Bautista y San Pedro.



Existen varias versiones sobre el origen del sanjuanito¹¹, entre ellas están quienes afirman que se dio en una época post-conquista (incaica y/o española), así lo manifiesta Guerrero (2004-2005) mencionando a los etnomusicólogos Raúl y Margarita D'Harcourt¹², el origen de la palabra sanjuanito viene de los *wainitos* (p.1276), así mismo hace constar que el compositor Luis Gerardo Guevara Viteri (1930) afirma, es una transformación del *huaino* traído desde Perú [aporte de la invasión incaica] (p.1277). A esta hipótesis Segundo Luis Moreno (p.42) menciona en su libro *La Música en el Ecuador*, hay que tener cuidado con dichas afirmaciones¹³, pues el tiempo que se vivió en la invasión incaica fue de guerras y resistencias, tiempo muy corto (80 años de vigencia -no necesariamente de paz- hasta la conquista española) para que sea impuesta una manifestación cultural.¹⁴

“Es posible creer también que este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás, aún antes de la formación del imperio incásico. Solo así se explica su dispersión que abarca varios pueblos: Bolivia, Perú, Ecuador; partes de Argentina y Chile; y de introducción mas nueva en Colombia.” (Guerrero P. , 2004-2005 pp. 1276-1277)

Por lo cual el origen de la palabra sanjuanito para denotar a este ritmo musical ecuatoriano ocurre por sincretismo con la fiesta del Inti Raymi con la fiesta de San Juan, de la cual se manifiesta tomo el nombre.

¹¹ El nombre sanjuanito solo se lo toma como denominación (sincretismo), más no como un ritmo que nació en el momento en que fue denominado.

¹² Raúl y Margarita D'Harcourt sostienen esta afirmación en su obra *La musique des Incas et ses survivances* (1925)

¹³ “Cuando los primeros pobladores se establecieron en nuestro territorio, trajeron consigo sus cantares y danzas, según la estructura de gama pentafónica. No creo, pues, que haya persona de mediana inteligencia capaz de imaginarse que los indios ecuatorianos se mantuvieron durante siglos en espera de la conquista incaica para balbucear las primeras cantinelas [...]” (Moreno, 1996)

¹⁴ Los ritmos musicales ecuatorianos han sobrevivido, pese a la conquista española en el transcurso de más de 500 años. Si bien, se ha dado un proceso de mestizaje, es indiscutible la supervivencia de la escala pentafónica, como dice Moreno (1996) “No creo, (...) que los indios ecuatorianos se mantuvieron durante siglos en espera de la conquista incaica para comenzar a balbucear las primeras cantinelas que amorosamente les venían a enseñar los hijos del Sol...” (p. 42)



El sanjuanito se distingue en dos estilos: sanjuanito indígena y sanjuanito mestizo “según su uso, función, estructura musical y contexto social.” (Wong, 2013 p.71)

El sanjuanito indígena se interpreta en corcheas, acentuando la primera de cada par, presenta su frase o motivo, para luego realizar variaciones a este, sea cada dos, cuatro, seis compases; conservando la forma y el ritmo (Guerrero P. , 2004-2005 p.1278) “El sanjuanito mestizo, en cambio, está estructurado en una forma binaria y tiene una instrumentación más elaborada” (Wong, 2013 p.71)

Dichos ritmos musicales se diferenciaron en el enfoque que los intérpretes le dieron a este ritmo, puesto que para su subsistir varios de estos adaptaron dicho ritmo a nuevas tendencias musicales, a nuevos lenguajes armónicos, melódicos, mixturas entre ritmos. Por otra parte, intérpretes prefirieron mantener la forma interpretativa heredada por sus antepasados, sea por tradición oral o imitación, conservando (relativamente) la forma tradicional de ser ejecutado.

Este ritmo ha sido interpretado a lo largo de la historia ecuatoriana, en efecto, antiguamente las bandas militares y civiles, las cuales lo ejecutaban en “arpa, piano, guitarra y muchas otras formaciones grupales” (Guerrero P. , 2004-2005 p.1280). El repertorio de sanjuanitos es amplio y popular, es un ritmo musical que ha prevalecido en la historia adaptándose al entorno circundante sea sirviéndose del mestizaje con otros lenguajes y estilos musicales o manteniendo la tradición.

1.4.2 Elementos constitutivos del sanjuanito para las composiciones.

Respecto a la armonía este ritmo musical posee un rico uso de pentafonía en la melodía, con un acompañamiento en armonía tonal-funcional. Sin embargo a diferencia de los ritmos presentados previamente esto no es estrictamente necesario, este ritmo musical utiliza una mayor cantidad de



cromatismos en su melodía¹⁵ (respecto a los demás ritmos musicales presentados), pese a ello mantiene que su tonalidad “comúnmente es menor” (Guerrero P. , 2004-2005 p.1279) con breves modulaciones en las variaciones de frase y seccion.

La estructura en que se encuentra compuesto un sanjuanito lo define entre indígena y mestizo. El sanjuanito indígena “consta de una sola frase repetible indefinidamente. El ejecutante (...) una vez enunciada su frase, en cada repetición introduce variaciones”. (Guerrero P. , 2004-2005 pp. 1278-1280) Esta forma de interpretación le hace a este ritmo musical reconocible por sobre los demás presentados por lo cual se buscará mantener dicha estructura. Considerando la afirmación de Guerrero y que el presente trabajo al ser pautado completamente (dando poca cabida a la improvisación) se ofrece una forma musical rondó; en la cual se presentará una frase en la sección A, la cual será complementada cada vez con una frase en la sección B, C y D respectivamente. Esto se lo realiza para recrear de una forma que sea fiel en la medida de lo posible a la forma musical mencionada sobre el sanjuanito indígena, es decir, la forma final del sanjuanito a ser compuesto resulta A-B-A-C-A-D-A

Otra de las características que hacen reconocible al sanjuanito es su ritmo “Escrito en compás binario, (2/4) contiene ocho semicorcheas, dos corcheas y una negra, que se las reproduce en dos compases, seguido de variaciones rítmicas.” (Pazmiño, 2014 p.8) Con un tempo “*Moderato, allegro moderato o allegro*” (Guerrero P. , 2004-2005 p.1279)

¹⁵ Los ritmos musicales presentados previamente mantienen una melodía en pentafonía de forma casi exclusiva. Este ritmo es la excepción.

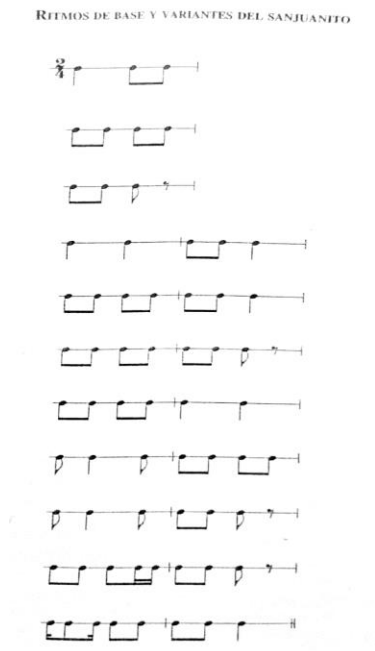


Ilustración 7. Ritmos de Base y Variantes del Sanjuanito, Fuente: Guerrero, P. (2002) Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

Estructura Rítmica: Sanjuanito Ritual

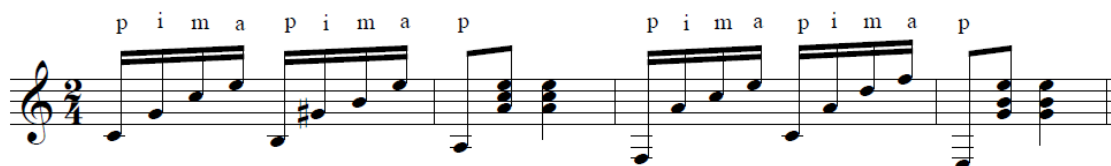


Ilustración 8. Estructura Rítmica: sanjuanito ritual, Fuente: Pazmiño, T. (2013) Recuperación del Patrimonio Cultural Intangible del Ecuador ¹⁶.

En la presente imagen se puede apreciar la ejecución en guitarra, tomando en cuenta que para el sanjuanito indígena su ritmo es realizado en 8 semicorcheas, dos corcheas y una negra.

Considerando la *Ilustración 7*, en la melodía se desarrolla cierta cantidad de las variantes presentadas y se propone variantes propias que no están mencionadas, sin embargo respetando

¹⁶ Pazmiño lo llama *sanjuanito ritual* al que en el presente trabajo se refiere como *sanjuanito indígena*, así mismo llama *san juan fiestero*, al referirse al *sanjuanito mestizo*.



que estas se deben desarrollar en dos compases, conservando el acento en los primeros tiempos y en la figuración de dos corcheas y una negra en el segundo tiempo del ritmo.

Capítulo 2

Proceso compositivo

Se define a la composición como “un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. (Latham, 2008). En la música es “el proceso de creación musical, en el cual implica todos los elementos que participan en la música: sonido, armonía, estructura, timbre, ritmo, orquestación y articulación” (contributors, 2008).

La composición de un sonido con una intención consiente, existe en el territorio ecuatoriano desde que el hombre se estableció en estas regiones, utilizando diversos instrumentos para expresar un sonido y a su vez un sentimiento; de esta manera manifestar una expresión a través del sonido. (Guerrero P., 2002) Prueba de esto son los instrumentos musicales como flautas de hueso, ocarinas, botellas silbato, entre otros.

La composición en América Latina se inició a partir de la colonia con la influencia directa del clero, quienes insertaron modelos europeos a la música tradicional. (Guerrero P., 2002), con esto no se quiere afirmar que previo a la conquista española no existiera música, pero estas manifestaciones a modo de melodía con danza carecía de los elementos musicales europeos, como los 12 sonidos de la escala, sonidos temperados, armonía, tempo, forma. Sin embargo los aborígenes sí poseían sus propias formas de interpretar sus melodías en base a características propias.

Para el presente trabajo sobre la creación de cuatro obras usando ritmos musicales ecuatorianos, se propone el siguiente proceso: comenzar con las características que definen a cada ritmo musical ecuatoriano, para luego ir desarrollando elementos puntuales.

Para facilidad de lectura se adjunta el siguiente mapa conceptual que abarca la estructura del proceso compositivo que se desarrolla a continuación.

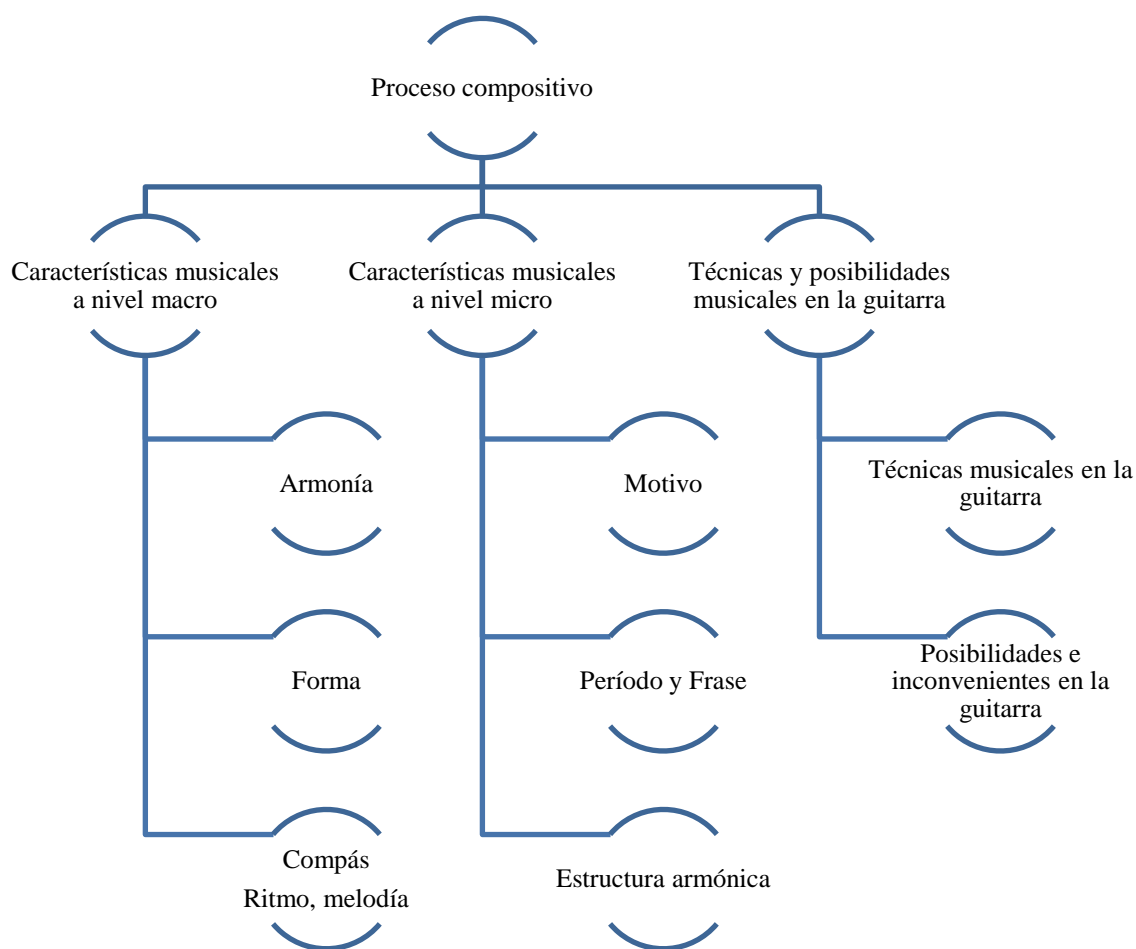


Ilustración 9. Proceso compositivo, Leonardo Oña (2018) Fuente propia



2.1. Ritmo musical ecuatoriano

La música ecuatoriana o como Wong (2013) la definiría, música nacional es un “concepto genérico que alude a cualquier tipo de música que representa el sentimiento nacional de un pueblo.” (p.61)

Los ritmos musicales ecuatorianos a tratar poseen características que los definen, conocerlas es de gran importancia, pues estas harán reconocibles a cada una de las obras sobre las demás; como lo diría Devesa (2007) “toda obra de arte debe asentarse sobre dos pilares básicos: el contenido y la forma.” (p.15) Es de conocimiento que el territorio ecuatoriano fue presa de varias conquistas, sin embargo la cultura de sus asentamientos y pueblos previos se ha mantenido a través de la historia mezclándose con los nuevos conquistadores, perdurando así en la historia. Estos ritmos musicales son de gran trascendencia en el acervo cultural de los ecuatorianos, con una gran confluencia de culturas, estas irremediabilmente se mezclan, mixtifican, intercambian expresiones musicales.

Según Guerrero (2004-2005) “En planos históricos se reconoce al yaraví, al sanjuanito, al danzante y al yumbo como ritmos de pretéritas raíces indígenas.” (p.968)

2.2. Características musicales a nivel macro

Se comienza con seleccionar el ritmo musical, para esto es necesaria una investigación amplia sobre cada uno de estos y las características musicales que lo define. Serán mencionados entre otros la armonía, la forma y el compás, los cuales al encontrarse presentes en cada una de las composiciones, permiten que cada ritmo sea identificable.

2.2.1. Armonía

Los ritmos de la música ecuatoriana que se trabaja en el presente proyecto tienen ciertas consideraciones armónicas. Los autores que han escrito al respecto fueron Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Pedro Pablo Traversari, Luis Humberto Salgado, por mencionar algunos.

Guerrero P., (2002) realiza un planteamiento bastante amplio, describiendo el pensamiento que



varios de estos personajes históricos nos han heredado¹⁷. Se pretende resaltar uno de los aspectos fundamentales de la armonía que se usa en la música ecuatoriana, por lo cual se realiza un pequeño resumen que los definan.

“La música indígena [...] no se armonizaba en el sentido europeo del término pero es seguro que haya tenido tratamientos armónicos propios” (Guerrero P. , 2002). Después de la llegada de los españoles, debido al mestizaje se pudo forzar estas melodías antiguas a adaptarse al sistema armónico europeo. Entre los sistemas utilizados esta la pentafonía a un *estilo incaico* y un *estilo colonial* como lo clasifica Guerrero (2002) según lo planteado por Durán (pp. 215-217), también menciona que la propuesta de Durán procuraba adaptar la escala pentafónica con las reglas de la armonía europea, pese a que los pobladores preincaicos no poseían una afinación temperada ni “afinada” a los estándares europeos.

Estas adaptaciones debieron dar pie a la armonía que se utiliza en la música ecuatoriana que hoy conocemos, “mismo que se basa en un encadenamiento armónico de terceras (Iam-doM-mim (o miM))” es decir: i-III-v (V). Este tipo de progresiones trajo un conflicto armónico que en lugar de ser despreciado, paso a formar parte de las progresiones armónicas y el tratado melódico de la música ecuatoriana. Es decir el quinto grado (sonido) de la escala pentafónica entra en aparente conflicto con la sensible del quinto grado de la escala de armonía tonal-funcional, dando como resultado una mixtura de dos lenguajes armónicos.

Según Guerrero (2002) el crítico Franciso Salgado Ayala (1880-1970) menciona que la música ecuatoriana tiene tratamientos armónicos propios, que para el oyente poco acostumbrado a estas “libertades” puede sonar extraño, es de hecho “necesario para mantener en estas su propia

¹⁷ Dicho planteamiento se puede encontrar en la obra de Guerrero P. en su obra *Enciclopedia de la Música del Ecuador* (Tomo I) en el apartado de *Armonía*

fisionomía y en las cuestiones armónicas, la atracción tonal de la sensible hacia la tónica” (Guerrero P. , 2002 p.219)

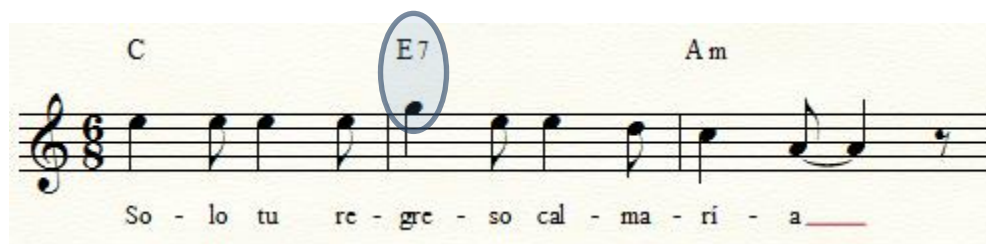


Ilustración 10. Ejemplo del albazo “Amarguras”, Fuente: Guerrero, P. (2013) Enciclopedia de la Música del Ecuador

Este ejemplo tomado de un *albazo* (“Amarguras”) de Pedro Echeverría T. (1904-1985) da a notar esta aparente conflicto. Se encuentra en tonalidad de A, el segundo compás en tiempo fuerte tiene en melodía la nota “G” perteneciente a la pentafonía, sin embargo el acorde de E7, el cual tiene la sensible en “G#” perteneciente a la armonía tonal, dando la sensación de aparente “choque armónico” de sonidos que producen un aparente conflicto, sin embargo se le considera también como unión de dos lenguajes armónicos, una mixtura¹⁸.

Según Guerrero (2002) haciendo referencia a Luis Humerto Salgado (1903-1977) armónicamente la música ecuatoriana afirma la sensible al encontrarse en acompañamiento y el quinto sonido de la escala pentafónica sin alteración en melodía; esto “daba un inusitado aspecto de bitonalidad” (p.220). De hecho según Salgado “los aires vernaculares: *sanjuanito*, *yaraví*, *pasacalle*, etc. Se encuadraban dentro de un estrecho marco armónico, que sin embargo era *sui generis* y presentaba frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental.” (p.220) Esta perspectiva de bimodalidad es bastante objetiva puesto que se considera la armonía que se realiza en el acompañamiento se encuentra en un modo mayor o menor (según el caso del ritmo y obra a

¹⁸ El resultado de esta armonía es un sonido mayor a una octava -octava aumentada, segunda menor con octava- en una nota muy importante de la armonía: la sensible.



interpretar) y la melodía en modo pentafónico. Sin embargo esto solo se da en el caso del V grado de ambos modos y no contempla otro tipo de situaciones que se pueden dar al mezclar dichos modos¹⁹.

En la música ecuatoriana (indígena) concluye Salgado, es comun ciertas progresiones que permiten hacerla reconocible, “el modo predominante es el menor y el relativo mayor era percibido como una modulación pasajera.” (Guerrero P. , 2002 p.220) El uso de estas progresiones se encuentra esquematizado por el investigador Gueerero Pablo, el cual se reproduce a continuación para comprensión y consulta²⁰; además de resultar muy importante para las composiciones que se exponen en el Capítulo 3.

¹⁹ Una consecuencia muy curiosa resulta de realizar armonías o bloques de acordes con las notas de la pentafonía, los cuales dan como consecuencia acordes sus, aumentados, disminuidos, con tensiones. Otra de las posibles sonoridades que no se contempla es un acompañamiento con el modo pentafónico y melodía con el modo mayor o menor. Sin embargo estas consideraciones no se han presentado en la música ecuatoriana de forma convencional.

²⁰ El *Plano cadencial de la Música Popular Ecuatoriana* se lo puede encontrar en el libro *Enciclopedia de la Música del Ecuador* (Tomo I) en el apartado de *Armonía*. p.222

PLANO CADENCIAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA*	
<p>Forma I: 1) Im- Vm- Im la- mi- la 2) Im- III- Im la- Do- la</p>	<p>Forma I: 1). Enlace del acorde de <i>tónica menor</i> (Im) con la <i>dominante menor</i> (Vm) y retorno a la <i>tónica</i> (Im). 2). Enlace de <i>tónica menor</i> (Im) con su <i>relativo mayor</i> (III) y un retorno a la <i>tónica</i> (Im). Esta forma se escucha en medios rurales ejecutados en guitarra y responden a piezas monopartitas o conjunto de frases que se repiten continuamente.</p>
<p>Forma II: Parte A Parte B Im- III- V- Im / VI- III- V7- Im la- Do- Mi- la / Fa- Do- Mi7- la</p>	<p>Canciones bipartitas: (Estructuras que son las más difundidas) Forma II: Parte A: <i>Tónica menor</i> (Im), va a su <i>relativo mayor</i> (III), luego a <i>dominante mayor</i> (V) y retorna a la <i>tónica</i> (Im). Parte B: modulación transitoria al VI grado y retorno por medio del III y V grados a la <i>tónica</i> (Im).</p>
<p>Forma III: la- Fa- La- re- Sib- la Im- VI- <u>I/V- IVm- VI/Inap</u> - Im Modulación transitoria <u>Inap- VI- I/V- Ivm-</u> <u>VI/Inap- Im</u> Modulación transitoria Im- <u>I/V- Ivm- VI/Inap- Im</u> Modulación transitoria</p>	<p>Forma III: Estribillo en <i>tónica menor</i> (Im), sigue la parte A con el paso al VI grado, luego a la <i>tónica mayor</i> (I) para modular al IV grado o <i>subdominante</i>, el giro melódico permite utilizar luego el II grado napolitano para retornar a la <i>tónica menor</i> (Im). La parte B se basa en la misma estructura armónica. Si bien existen algunas variantes: modulación al IV grado y su retorno a la <i>tónica</i> (Im) por medio del acorde napolitano.</p>
<p>* Resumen hecho a base del cuadro que se inserta en el trabajo <i>Antecedentes del canto colectivo</i> / P. Mantilla y P. Sandoval</p>	

Ilustración 11. Plano Cadencial de la Música Ecuatoriana, Fuente: Guerrero, P. (2013) Enciclopedia de la Música del Ecuador

El presente *Plano Cadencial* es de gran importancia para el desarrollo del presente trabajo, pues en base a las cadencias presentadas se realiza las composiciones que se proponen. Las



progresiones de acordes más utilizadas para (dependiendo del ritmo musical ecuatoriano seleccionado) definir si corresponde a un ritmo musical indígena, antiguo, mestizo, criollo, etc., son seleccionadas bajo este criterio de ritmo musical.

Las obras musicales compuestas en el presente trabajo al ser por lo general bipartitas y ternarias²¹, utilizan las progresiones presentadas en el cuadro de Guerrero, dadas en la *Forma II*, permitiendo que estas partes (A-B ó A-B-A') contrasten entre sí.

El acorde Ilnap (segundo grado napolitano), resulta ser conocido también como el sustituto tritonal de la dominante que se utiliza en la progresión, por poner un ejemplo: En tonalidad de Am, un final de frase en progresión V-I (E-Am). De este V grado se le puede reemplazar por el sustituto tritonal dando como resultado el acorde de II (Bb) el cual no pertenece a la tonalidad de Am, sin embargo utilizado en la música ecuatoriana.²²

2.2.2. Forma

La forma se utiliza desde varios sentidos, como lo menciona Schoenberg (2000) una de ellas es la que se refiere al número de partes o su extensión como: *binaria*, *ternaria*, *rondó* y *forma sonata*. En un sentido estético se refiere a una pieza “organizada”, elementos que se integran entre sí. (p.11). es de gran importancia pues “la forma quedará determinada por el estilo [ritmo] que te dictará unos

²¹ Obras bipartitas de renombre en el repertorio musical ecuatoriano:

- El Pilahuín. Ritmo: Albazo Compositor: Gerardo Arias Arias (San Juan Chimborazo, 1914-1983)
- Puñales. Ritmo: Yaraví ecuatoriano. Compositor: Ulpiano Benítez (Otavalo s. XIX- s. XX)
- Vasija de Barro. Ritmo: Danzante. Compositor: Adoum/Alemán/ Valencia (1950)
- En tu Ventana. Ritmo: Pasillo ecuatoriano. Compositor: Benjamín Aguilera (Latacunga, s. XX)

Obras ternarias de renombre en el repertorio musical ecuatoriano:

- El Espantapájaros. Ritmo: Pasillo. Compositor: Gerardo Guevara (1930 -)
- Canta Cuando me Ausente. Ritmo: Pasillo. Compositor: Marco Tulio Hidrobo (1906-1961)
- Sones Transhumantes *IV mov* Ritmo: Yumbo Festivo. Compositor: Terry Pazmiño.

²² Un ejemplo de uso de esta progresión de acordes es la obra “*Danzante del Destino*” musicalizado por Gerardo Guevara (1930-), letra de Jorge Enrique Adoum (1926-2009), en la sección de Intro se evidencia el uso de II grado napolitano y de I grado consecutivamente.



estándares [características] a seguir y el cómo se va a escuchar” (Lorenzo, 2005 p.156) En música ecuatoriana las formas musicales suelen ser bipartitas y ternarias en gran cantidad, por lo tanto se considera en el presente trabajo, formas predominantes en la composición.

2.2.3. Compás

Cada ritmo musical ecuatoriano seleccionado tiene un compás específico el cual lo define, por lo cual es importante conocerlo. Según Roca & Molina (2016) el compás es la “base regular de la estructura rítmica de una pieza o de un fragmento según la alternancia de tiempos fuertes y débiles”(p.24) De esta manera cada ritmo musical ecuatoriano tiene mayor posibilidad de ser reconocible gracias a este elemento.

2.3. Características musicales a nivel micro

2.3.1. Motivo

En la música al motivo se lo considera como una “unidad temática breve con significado musical y con una configuración propia que lo hace fácilmente reconocible” (Devesa, 2007). Este debe ser identificable en una primera escucha, no es de larga duración; en base a este se desarrolla las demás ideas musicales sea modificándolo, imitándolo o alterándolo, manteniendo siempre alguna o varias de las características musicales²³ que lo hacen reconocible.

2.3.1.1. Técnicas de transformación del motivo

Las técnicas de transformación del motivo que se presentan a continuación son un resumen de las que hay a disposición entre muchas otras. Estas permiten mantener uno o varios de los elementos musicales para hacerlo reconocible.

²³ Características musicales: ritmo, melodía, armonía.

Clasificación	Tipo de técnica	Descripción
Imitación	Trasposición	Traslada el motivo a una altura diferente
	Movimiento contrario	Los movimientos del motivo sufren un cambio de dirección.
	Aumentación	La duración de una o varias nota musicales seleccionadas se duplica, triplica, cuadruplica, etc.
	Disminución	La duración de una o varias notas musicales seleccionadas se divide a la mitad, tercio, cuarto, etc.
	Retrogradación	El motivo se lee en dirección contraria a la que se presenta.
Variación	Modificación rítmica	El valor de la figura musical cambia de forma libre (al gusto del compositor). Sus alturas se mantienen.
	Modificación interválica	La interválica entre figuras musicales cambia (variación de alturas). La duración de estas se mantiene
	Adición y omisión de notas	Se quitan o agregan notas al motivo original. La duración total del motivo no varía.
	Cambio de compás y/o armonía	Adaptación a un compás diferente, manteniendo la coherencia posible, buscando que el motivo sea reconocible. Trasposición del motivo a otro acorde, progresión, tonalidad; respetando la interválica.

Ilustración 12. Técnicas de Transformación del Motivo basado en Devesa M. (2007 pp. 22-23) Leonardo Oña (2018)
Fuente propia

2.3.2. Período y frase

El período y la frase comparten la característica de estar compuestas por uno o varios motivos, la cual tiene sentido, es decir da la sensación de inicio y fin. Según Schoenberg (2000) hay dos



elementos que contienen el período y la frase: “giran en torno a una tónica y tienen un final definido”.

“En los casos más simples constan de un número par de compases, generalmente ocho o múltiplos de ocho” (Schoenberg, 2000).

Aunque similares en estructura tienen ciertas diferencias puntuales entre ellos de los cuales es importante diferenciar

- El período se encuentra formado por fragmentos iguales (antecedente y consecuente) que se complementan entre sí (pregunta-respuesta);
- La frase tiene en su consecuente un “ritmo armónico más acelerado en relacion con el antecedente” (Devesa, 2007),
- La frase no tiene la “necesidad” de contrastar el consecuente con el antecedente, lo que si sucede con el periodo.

2.3.3. Estructura armónica

Se define la estructura armónica como “una progresión de acordes que le proporciona estabilidad, variedad y coherencia; afianza la tonalidad y refuerza los rasgos armónicos de la melodía” (Devesa, 2007). Puesto que la música ecuatoriana se basa en progresiones reiterativas y las innovaciones musicales utilizan progresiones más ricas en variedad, dicha estructura armónica se puede utilizar para identificar y definir el estilo al cual pertenece.

En la música ecuatoriana se tiene una gran cantidad de obras con dichas estructuras armónicas. Para el presente trabajo se presentan dos obras que sirvan como referencia.

DANZANTE DEL DESTINO

Danzante ecuatoriano mediados s. XX

Música: Gerardo Guevara

Poesía: Jorge Enrique Adoum

Adagio $\text{♩} = 48$

Introducción Estribillo

Tenor

Piano

mf

6 8

1. 2.

A

Precun

Em

Pno.

i IIb

Primera frase

T

tan de dón-de soy y no sé qué res-po

Pno.

G Em G F

III i III IIb

©2015

Ilustración 13. Danzante del Destino, Fuente: Universidad de los Hemisferios (2019)



Gerardo Guevara presenta la obra *Danzante del destino*²⁴, en la cual en sus primeros compases hace uso de la progresión IInap-i; es decir F-Em, con lo cual queda en evidencia el uso práctico de dicha progresión. Maitnene esta progresión hasta el compás 9 a modo de introducción. El tema A presenta varias progresiones armónicas que son de uso cotidiano en la música ecuatoriana. El compás 10 comienza con una cadencia i-III (Em-G), esto lo realiza hasta el compás 17 en el cual termina la primera frase. En la segunda frase, a partir del compás 18 enriquece el ritmo armónico agregando otra de las progresiones que se han mencionado previamente, es decir la cadencia VI-III-IInap-i (C-G-F-Em).

El tema B presenta una progresión VmVI-III-IInap-i-III-IInap-i (Bm-C-G-F-Em-G-F-Em), la cual resulta ser coincidente con la *Forma III* del cuadro “*Plano Cadencial de la Música Popular Ecuatoriana*”, presentado por Guerrero P. con algunas variaciones en orden de los acordes que el compositor Gerardo Guevara ha considerado en su realización.

La Coda se presenta como un final en Em, con lo cual afirma un cierre de frase contundente al haber transitado por varios grados tonales y regresar al centro tonal.

²⁴ En la primera obra *Danzante del Destino*, compuesta por Gerardo Guevara se pueden apreciar estructuras armónicas bastante conocidas en música ecuatoriana, sin embargo he tomado la consideración de insertar la imagen de únicamente la primera carilla de la partitura, puesto que el crédito de edición y análisis fraseológico corresponde a la Universidad de los Hemisferios, el cual se puede encontrar en el siguiente enlace.

<http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/jspui/bitstream/123456789/279/15/Danzante%20del%20destino.pdf>

Pobre Corazón

Sanjuanito

Guillermo Garzón

Voz

Lam introducción Fin

5 la m Do Mi7 la m Do Mi7 la m

Po-bre co-ra-zón en-tris-te-ci-do ya no pue-do mas so-por-tar -

13 Do Mi7 la m Fa

ya no pue-do mas so-por-tar — y,al de-cir-me,a-diós yo me des-pi-do

21 Fa Do Fa Do Fa Do Mi7 la m

con el al-ma con la vi-da con el co-ra-zón en-tris-te-ci-do

29 Do Mi7 la m Do Mi7 la m

ya no pue-do mas so-por-tar — ya no pue-do mas so-por-tar —

Intro y fin

Eva Fierro Luna

Ilustración 14. Pobre Corazón. Fuente: <http://evafierroluna.blogspot.com> (2019)

En esta edición de la obra *Pobre Corazón* del compositor Guillermo Garzón se hace evidente las estructuras armónicas utilizadas como son el i-III-V-i (Am-C-E-Am) de los compases 5-8, de la misma manera del compás 9-16 culminando la sección A. La sección B a modo de contraste presenta mayor riqueza armonica aumentando el VI grado (F). Esta estructura armónica corresponde a la

Forma II del cuadro *Plano Cadencial de la Música Popular Ecuatoriana* presentado por Guerrero P. al cual se hace referencia.

Cabe destacar que la melodía de la obra *Pobre Corazón* es pentátona, conclusión a la que llego al no haberse presentado en ningún momento las notas B ó F, sin embargo en el acompañamiento usa progresiones de armonía tonal-funcional, esto es evidente al presentarse el acorde de E7, el cual además de contener una tensión (7ma) al ser ejecutado encontramos la nota G#, causando una mixtura de sonidos; puesto que si se presenta la nota G que pertenece a la armonía de la melodía (pentátona) y se realiza el acompañamiento con el acorde E7 (con la nota G#), ambas notas entran en apartente “conflicto”. En el presente caso el compositor ha evitado presentar la nota G en la melodía, sin embargo cabe la consideración si se desea realizar un arreglo sobre esta canción o una armonización.



Ilustración 15. Pobre Corazón. Fuente: <http://evafierroluna.blogspot.com> (2019)

2.4. Consideraciones musicales en la guitarra

2.4.1. Técnicas musicales en la guitarra:

“La guitarra es un instrumento musical de grandes posibilidades, cuyos beneficios se expresan en sus cualidades sonoras.” (Guerrero P. , 2010) Cualidades como la tímbrica propia, potencia y articulación (Ruz, 2010) Dichas cualidades se buscan ser definidas en la composición, para ello en el presente trabajo se ha buscado sea la más adecuada, obedeciendo a la cualidad de sonido que se



desea obtener, además el intérprete debe mantener una técnica desarrollada, la cual permite ejercer un control sobre los sonidos que se desean obtener en el instrumento.

El apregio es una técnica de ejecución que se entiende por “las notas individuales de un acorde tocadas por separado, es decir en sucesión de grave a agudo o viceversa” (Latham, 2008). En la guitarra se considera la mano izquierda y derecha para la correcta ejecución de este, como ejemplo en el ejercicio 29 menciona Pujol (1980) en la mano derecha cada cuerda deberá ser pulsada de forma sucesiva, la mano izquierda debe mantener el acorde pisando con anticipación las cuerdas mientras no sean obstáculo para la ejecución de las notas siguientes (p.50)

La ligadura o ligado “en los instrumentos de cuerda significa que un grupo de notas se debe tocar en una sola arcada o, si esto no es posible, con cambios de arco imperceptibles” (Latham, 2008) En la guitarra se usan ligados en una sola cuerda para indicar que se “hale” la cuerda al emitir una nota y sosteniendo otra, estos pueden ser de 2, 3 o 4 notas. Como ejemplo Sagreras en su libro *Las cuartas lecciones de guitarra* propone en las lecciones 2 y 6 lecciones con ligados. También se logran presionando la misma cuerda en un traste superior lo cual produce una sensación de continuidad, de la misma manera se puede realizar entre 2, 3 o 4 notas.

El portamento consiste en “deslizar el sonido de una nota a otra pasando por todos los tonos intermedios.” (Latham, 2008) La guitarra tiene esta facilidad de acceso a esta herramienta al ser instrumento de cuerda²⁵. Se escucha de forma definida cada una de las notas que son “atravesadas” para llegar desde la nota inicial a la nota final, esto se debe a que la guitarra posee trastes, lo cual da a cada nota musical su altura correspondiente. En guitarra se le conoce también con el nombre de

²⁵ Para escuchar la ejecución del *portamento* cabe una célebre obra la cual tuve el agrado de ejecutar. El Preludio 1 de Heitor Villalobos.
<https://www.youtube.com/watch?v=i9riCP0qtHc>



arrastre, así lo manifiesta (Rodríguez A. p.10-13) en su *Libro III de La Escuela de la Guitarra* en el cual ejemplifica su ejecución afirmando que en esta técnica “el dedo que indica [en la digitación de la partitura] pisa la primera [nota] y después de pulsada [la cuerda] recorre los trastes hacia la otra [nota] haciendo presión necesaria para que se perciban las cromas”

El mordente es un adorno que se utiliza en gran medida en la música barroca y en la ejecución de la guitarra es bastante reiterativo como conclusión de frases o adorno a momentos específicos de la obra (puntos cumbre o clímax). Se ejecuta “batiendo con mucha rapidez dos notas conjuntas. La primera es la nota principal [...] la segunda es el grado superior (tono o semitono)” (Rodríguez A. p.15) Un estudio bastante interesante sobre el mordente es el que se ofrece en la célebre *Escuela Razonada de la Guitarra* de Emilio Pujol (p.83) de su *Tercer Libro* a partir de la *lección 108* a la *lección 111* en las cuales trata sobre los tipos de mordente, su ejecución además de los ejercicios para lograr una buena ejecución de los mismos.

El trémolo consiste en “la prolongación de una nota melódica mediante la repetición rápida de la misma por los dedos anular, medio e índice, con intervención periódica del pulgar para las notas del bajo de manera que produzca el efecto de una melodía continuada” (Pujol p. 99) esto se menciona en el *Libro 4* de la célebre *Escuela Razonada de la Guitarra*. En efecto la búsqueda de que las notas melódicas sean sostenidas en el transcurso del tiempo provocó que esta técnica se desarrolle en mayor medida²⁶.

Los armónicos naturales se producen al contacto con la cuerda dividiéndola en partes (mitad, tercios, cuartos), los cuales a su vez corresponden con la sucesión de armónicos que produce los

²⁶ Para escuchar una ejecución del trémolo, vale la pena escuchar la obra Ave María de Schubert, con una adaptación para guitarra, imitando la continuidad de la voz (en su versión original) con notas repetidas en la melodía.
<https://www.youtube.com/watch?v=kQbqSKTnyzY>



sonidos de la escala. Dichos armónicos también pueden ser alterados al cambiar la longitud de la cuerda puesto que los mismos dependen de esta. De esta manera se dan los armónicos artificiales²⁷, como lo diría de forma muy didáctica Pujol E. (p. 91) en su libro tercero de *Escuela Razonada de la Guitarra* la forma de encontrar esta nota se lo realiza de la siguiente manera, “el armónico octavado de una nota pisada en una cuerda cualquiera se encontrará encima de la barrita que dista del traste XII hacia el puente, el mismo numero de trastes que el dedo que pisa dista de la cejuela superior”.

La dinámica es el “aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido” (Latham, 2008) Se refiere a la intensidad en la cual un sonido es producido y ejecutado. Depende mucho de las características que tiene la guitarra desde su construcción de la guitarra, a las maderas empleadas, a la forma de ser ejecutada cada sonido por parte del intérprete.

El timbre en la música se refiere a la “calidad sonora característica de un instrumento.” “Esta variación tímbrica se debe a la combinación particular de los armónicos producidos por un instrumento” (Latham, 2008). Puesto que las cuerdas del instrumento son ejecutadas con un plectro o con las uñas, de estas herramientas dependerá su timbre, el cual puede variar según la fuerza con que es realizado, el ángulo de aplicación de la fuerza, el área de la cuerda en el cual fue aplicada dicha fuerza, entre otros.

Una de las consideraciones que se va a tener en cuenta en la interpretación, así mismo en la composición para agregar variedad a la obra musical es la forma de emisión de sonido puesto que “la guitarra es un instrumento de timbre variable, que cambia no solo con la calidad de la fabricación [de la guitarra] sino con la forma de producir la vibración de cada intérprete.” (Ruz, 2010 p.13) Con

²⁷ Una bella obra en la cual se aprecian los armónicos octavados es *Testamento de Amelia* compuesta por el gran compositor Miguel Llobet
<https://www.youtube.com/watch?v=vmmlLyNuUwxk>



ello se busca destacar que existe una diferencia tímbrica en la emisión de un mismo sonido debido al material en que están construidas las cuerdas, su grosor, la fuerza con que es ejecutado cada sonido, además del lugar de la cuerda en el cual es aplicada dicha fuerza.

2.4.2. Consideraciones al componer para guitarra

La guitarra es un instrumento con grandes posibilidades tímbricas, rítmicas, armónicas, melódicas y de articulación. Una de las grandes ventajas que posee la guitarra es que una altura (sonido) puede encontrarse en distintas posiciones y distintas cuerdas, resultando que notas aparentemente difíciles de ejecutar en una posición sean posibles en una posición diferente. Sin embargo posee ciertas limitaciones, como la emisión limitada de varios sonidos a la vez pues, al ser ejecutada cada nota con las dos manos a la vez cabe poca posibilidad de llegar a más de 6 sonidos al mismo tiempo, debido a que solo se cuentan con 6 cuerdas que suenen de forma simultánea (con excepciones como el *decacorde*²⁸ o el *harp-guitar*²⁹, mismas que también están limitadas a la cantidad de cuerdas a disposición). Estas limitaciones motivan al compositor a considerar que un acorde debe resaltar las notas “importantes”³⁰ del acorde para así hacerlo reconocible.

La pronta caída del sonido que posee la guitarra es otro de los limitantes (y potenciales) al componer e interpretar obras musicales destinadas a este instrumento, esto se debe a que su capacidad de resonancia se encuentra limitada a la vibración de las cuerdas y el cuerpo de la

²⁸ *Decacorde*. Guitarra de 10 cuerdas con sus respectivos trastes. Una de las obras compuestas para dicha guitarra es *Parade* del compositor Nikita Koshkin. (1956 -)

²⁹ *Harp-guitar*. Guitarra con las 6 cuerdas estándar, con 4 cuerdas más graves sin trastes, las cuales tienen una altura definida.

³⁰ Menciono como notas importantes a las mismas que definen el acorde, por ejemplo en un acorde de C las notas importantes o características resultan ser la tónica y la mediente (I-III, es decir C y E) sin embargo la dominante dicho acorde (G) no lo diferenciará de otro acorde si se considera que se desea resaltar un C de un Cm.



guitarra, pues con una sola emisión de sonido, la energía de este tiende a disiparse en el tiempo y por ende su sonido a decaer de forma proporcional a este.³¹

Una consideración que es importante tomar en cuenta es que el cuerpo humano posee ciertas limitaciones. En la guitarra para emitir un sonido es necesario el uso de las dos manos en casi todos los casos. Tomando en cuenta esto, para lograr una altura diferente a la de la cuerda (con su respectiva afinación) se debe presionar ésta, en el traste correspondiente. Para producir un sonido simultáneamente se deben presionar los trastes necesarios y emitir el sonido con un dedo a la vez, para emitir varios sonidos a la vez es necesario presionar todos los trastes que se soliciten y producir la emisión de sonido con la otra mano. Sin embargo la posibilidad humana de presionar en cuerdas diferentes a distintas alturas es limitada y la de ejecutar el sonido con la otra mano de la misma manera, por lo cual para solventar estos inconvenientes el compositor debe tener en cuenta la correcta digitación que permita que el sonido deseado sea realmente posible de ser interpretado.

La guitarra posee una ventaja sobre demás instrumentos pues el mismo sonido musical se lo puede encontrar en diferentes cuerdas y en diferentes posiciones (Rosales, 2011 p.151), por lo cual un sonido aparentemente “imposible” en una posición determinada, al “llevarlo” a otras cuerdas, puede volverse más eficiente y cómodo de ejecutar.

En vista de todas estas limitaciones y posibilidades es importante a la obra creada, revisarla minuciosamente, encontrar y corregir cada error que se pudo haber cometido como: imposibilidades de ejecución, una articulación poco productiva, difícil de escuchar o inexistente; o unísonos innecesarios.

³¹ Existen guitarras que no tienen este inconveniente (aparentemente) pues al agregar sistemas de *sustain* o en la amplificación se puede lograr que el sonido se mantenga, sin embargo mantiene el mismo principio antes mencionado: Emisión del sonido e inmediata pérdida de energía de dicha emisión debido a que esta se disipa en el aire mientras más se aleja de la fuente.

Capítulo 3.

Descripción de las obras musicales

Los ritmos musicales que se han compuesto para el presente trabajo, se presentan a continuación desglosados en dos niveles: macro y micro. Las progresiones armónicas utilizadas en su mayoría corresponden al cuadro presentado por Gutiérrez, Pablo (ver ilustración 11) La descripción que se aborda en el presente trabajo se basa en una nomenclatura propia propuesta por el autor, la cual se describe en Anexos bajo el título de “Nomenclatura”

3.1 Yaraví

Breves generalidades-

La obra musical a grandes rasgos se resume en la siguiente ilustración, en la cual se expone los elementos que la constituyen como son la forma, el estilo musical empleado, el tempo y el ritmo. Dichos elementos han sido definidos previamente en el capítulo 1 en cada ritmo respectivamente. De la misma manera en cada ritmo musical ecuatoriano que se presenta se realiza la siguiente ilustración con el fin de describir de forma inmediata las características de cada obra.

Título	Añoranza
Fecha	14-01-2019
Ritmo musical	Yaraví antiguo
Forma	Ternaria A-B-A'
Compás (Metro)	6/8
Tempo	Lento
Ritmo	Trocaico: negra-corchea-negra-corchea

Ilustración 16. Breves Generalidades del yaraví indígena Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia



El yaraví *Añoranza* se compuso en el estilo *yaraví antiguo* por lo cual su estructura se presenta en forma ternaria, con una sección A como presentación de la obra, una sección B como contraste a dicha presentación y una sección A' a modo de re-exposición con pequeñas variaciones para crear la sensación de novedad. Su ritmo es trocaico y su tempo es lento.

Utiliza en gran medida la armonía pentafónica en la melodía y con un acompañamiento con armonía funcional-tonal lo cual produce una mixtura de sonido entre el V grado de la escala pentafónica y el acorde de V grado de la armonía funcional-tonal. Puede verse ello en el compás 11 en el acorde de D el cual tiene en su armonía un F# y la melodía se mantiene en F.

Utiliza la obra musical una gran parte del registro de la guitarra al utilizar notas musicales que están sobre el doceavo traste de esta, las cuales buscan asimilar a otro instrumento musical utilizado en la música ecuatoriana, el requinto.

Descripción general:

Características musicales a nivel macro:

Armonía. Se unen dos lenguajes, el de armonía pentafónica anhemitónica³² y armonía tonal-funcional.

Forma. Se compone de dos partes, previamente presentadas por un intro el cual en realidad es el interludio, su función es la unión de cada una de las partes y permitir el cierre de la obra. La parte A' se le considera así por pequeñas variaciones.

Ritmo. En compás de 6/8, presenta en la melodía una figuración de:

³² La penta fonía anhemitónica se refiere a la progresión de cinco notas musicales en patrones específicos que no contiene semitonos entre dichas notas.

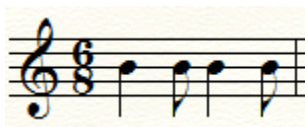


Ilustración 17. Yaraví, ritmo trocaico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La base armónica se encuentra haciendo variaciones de este ritmo, cambiando de trocaico a yámbico y viceversa en ocasiones; y también manteniendo acorde en los tiempos fuertes.



Ilustración 18. Diferencia Entre Ritmo Trocaico y Yámbico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia



Ejemplo musical 1. Yámbico y trocaico en la obra Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Textura. Melodía con acompañamiento, puesto que la melodía se encuentra en la voz superior, el acompañamiento se desenvuelve como acordes en los tiempos fuertes o como acordes desglosados de forma horizontal, realizando el ritmo que identifica a la obra musical.

Descripción específica:

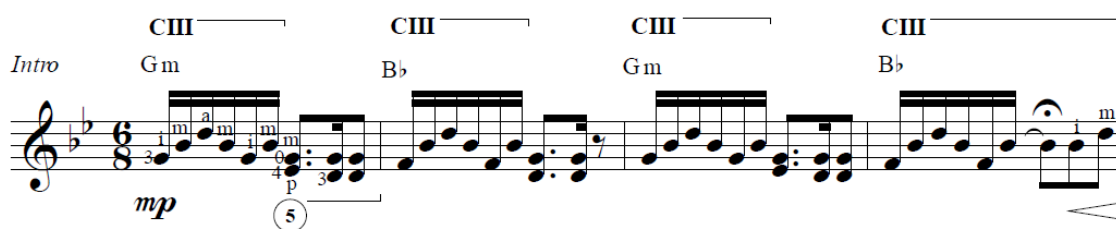
Yaraví:

Sección	Progresión	Cantidad de compases
Interludio (Intro)	i-III-i-III	4
A	II: i-III-V-i-i-III-V-i :II	8
Interludio	i-III-i-III	4
B	II: VI-III-V7-i- VI-III-V7-i :II	8
Interludio	i-III-i-III	4
A'	i-III-iv-i-III-i-III-i	8
Final	i-III-i-III-III,i-III,i-i-i	8
Total		44

Ilustración 19. Descripción específica del yaraví indígena Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Introducción.-

Se compone de 4 compases en una progresión de i-III-i-III. El ritmo de esta, se compone de un arpeggio realizado en el acorde con una finalización rítmica, pese a no ser el ritmo específico del yaraví, mantiene el aspecto del compás, la progresión armónica de los ritmos musicales ecuatorianos. Su intención es dar contraste a lo que será el yaraví en sí.

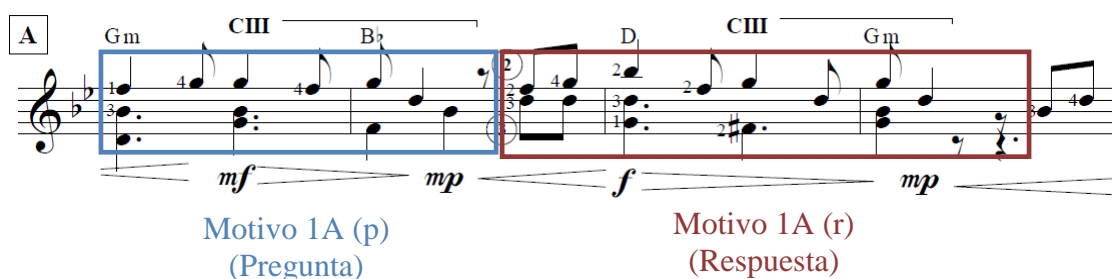


Ejemplo musical 2. Intro en la obra Añoranza, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

A.-

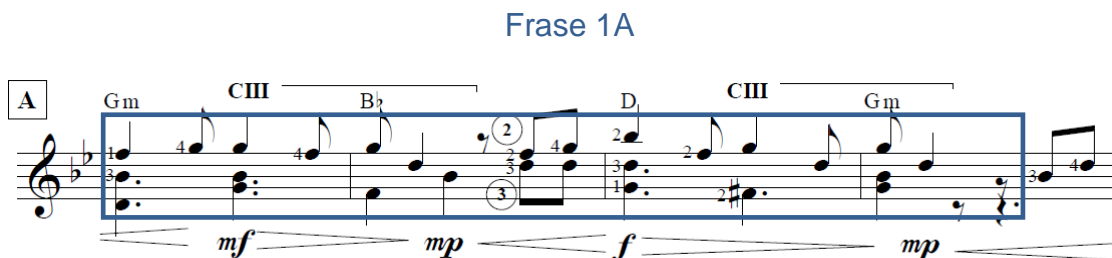
Se compone de 8 compases con una progresión armónica de i-III-V-i-i-III-V-i, con repetición (en la segunda repetición se realizan algunas variaciones con el fin de dar contraste a lo presentado previamente).

Presenta el ritmo de yaraví: negra-corchea-negra-corchea en un compás de 6/8. Se presenta por primera vez el motivo, el cual será el eje en el que se desarrolla toda la sección A. El motivo se presenta como una pregunta, al cual le corresponde la respuesta de la siguiente manera:



Ejemplo musical 3. Motivo 1A (p) y motivo 1A (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase musical se presenta como consecuencia del desarrollo del motivo con su pregunta-respuesta. Su punto cumbre se presenta en el compás 7, la dinámica apoya mucho a poder identificarlo.



Ejemplo musical 4. Frase 1A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase 2A se presenta como una respuesta a la frase 1A, la textura cambia ligeramente, sin embargo mantiene elementos de la frase 1A. Cierra la frase con una cadencia de V-i, la cual al ser una Cadencia Auténtica Imperfecta (IAC), permite que se una el Intro (el cual funciona como interludio), gracias a las notas en común entre ambas secciones, facilitado esto por usar el mismo acorde entre el final de A y el inicio del Intro.

Frase 2A



Ejemplo musical 5. Frase 2A (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Ambas frases se unen para realizar un período a, el cual coincide con la sección A de la obra musical.

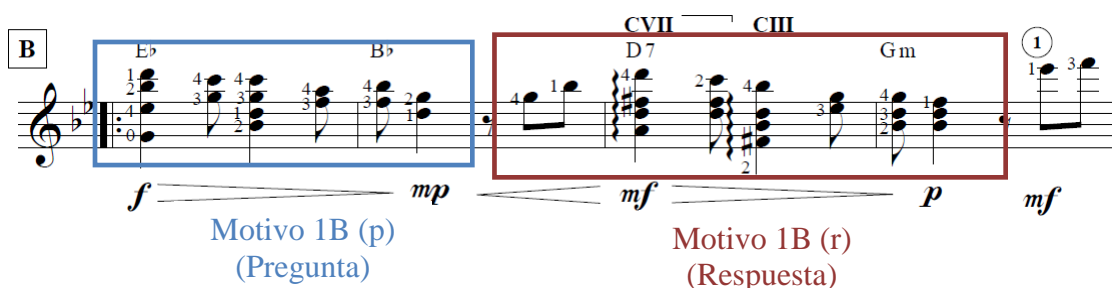


Ejemplo musical 6. Frase 1A y frase 2A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

B.-

Se compone de 8 compases con una progresión armónica de VI-III-V7-i- VI-III-V7-i con repetición (en la repetición, únicamente se da una pequeña variación en el último compás con el objetivo de facilitar la unión entre la sección B y el Intro)

El motivo se presenta en la melodía, en el ritmo de yaraví, su textura pese a presentar acordes en el mismo motivo, sigue siendo melodía con acompañamiento. A este motivo que se presenta como pregunta le corresponde su respuesta:



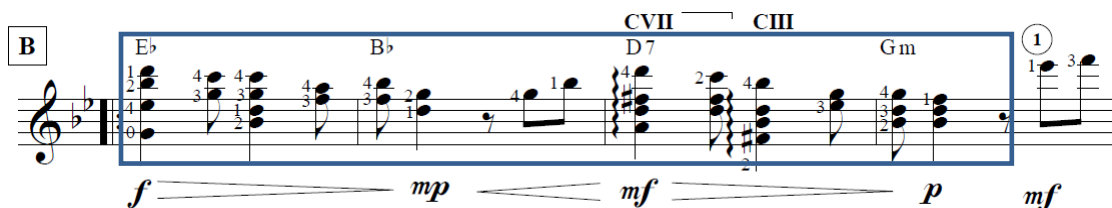
Motivo 1B (p) (Pregunta)

Motivo 1B (r) (Respuesta)

Ejemplo musical 7. Motivo 1B (p) y motivo 1B (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase se presenta como consecuencia del desarrollo entre el motivo con su pregunta-respuesta. No presenta punto cumbre pues este se encuentra en el período de la sección B.

Frase 1B



Frase 1B

Ejemplo musical 8. Frase 1B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

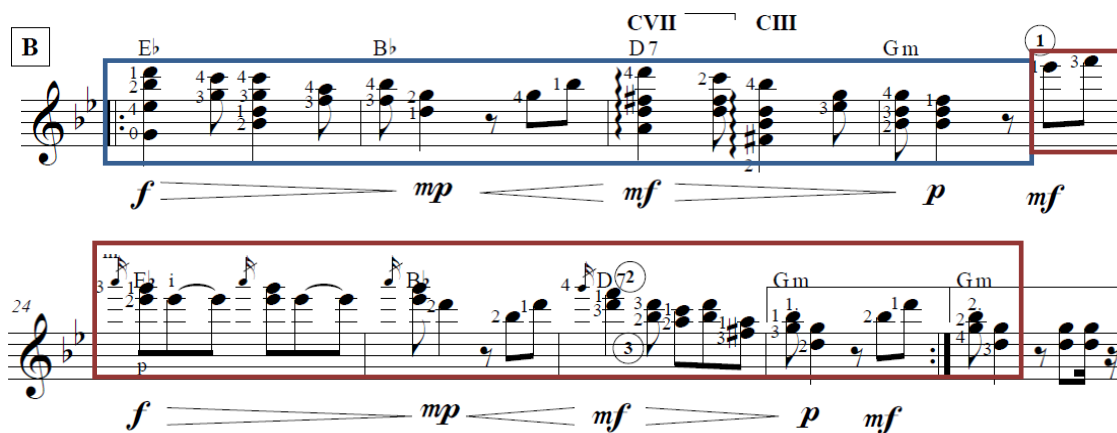
Como contraste a la frase 1B, se presenta la frase 2B, la cual sucede como consecuencia del uso de varias técnicas de variación del motivo.

Frase 2B



Ejemplo musical 9. Frase 2B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Ambas frases se unen para formar el período B el cual tiene un punto cumbre único, el cual también es punto cumbre de la obra. Este se encuentra en el compás 24.



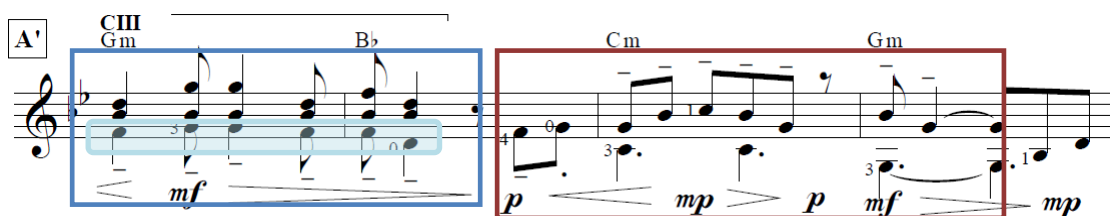
Ejemplo musical 10. Frase 1B y frase 2B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

A'.-

Se compone de 8 compases con una progresión de i-III-iv-i-III-i-III-i sin repetición.

Presenta el motivo 1A (p), con dos consideraciones, la melodía se encuentra en la parte inferior del bloque armónico, además de ser presentado en una homofonía. Esto con la intención de dar contraste a la sección A. Este motivo se presenta como pregunta, al cual le corresponde una

respuesta sin embargo, este se hace notorio por el cambio de textura el cual pasa de ser homofónico a ser nuevamente una melodía con acompañamiento.



Motivo 1A' (p)
(Pregunta)

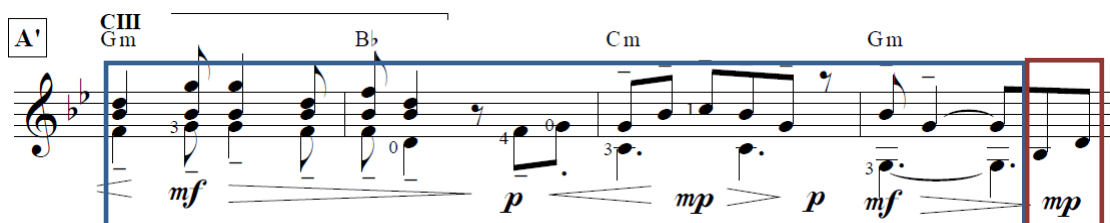
Motivo 1A' (r)
(Respuesta)

Ejemplo musical 11. Motivo 1A' (p) y motivo 1A' (r), Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase se da a consecuencia de la pregunta-respuesta del motivo 1A'. Su punto cumbre se encuentra en el compás 33, la dinámica ayuda a poder identificarlo. A la frase 1A' le complementa la frase 2A', la cual no posee un punto cumbre relevante, pues su función es permitir el final de la obra musical en una cadencia bastante tonal.

El período A' se da por la unión de las frases 1A' y 2A', este permite concluir la obra musical al tener como cadencia final un III-i, cadencia bastante usada en la música ecuatoriana.

Frase 1A'

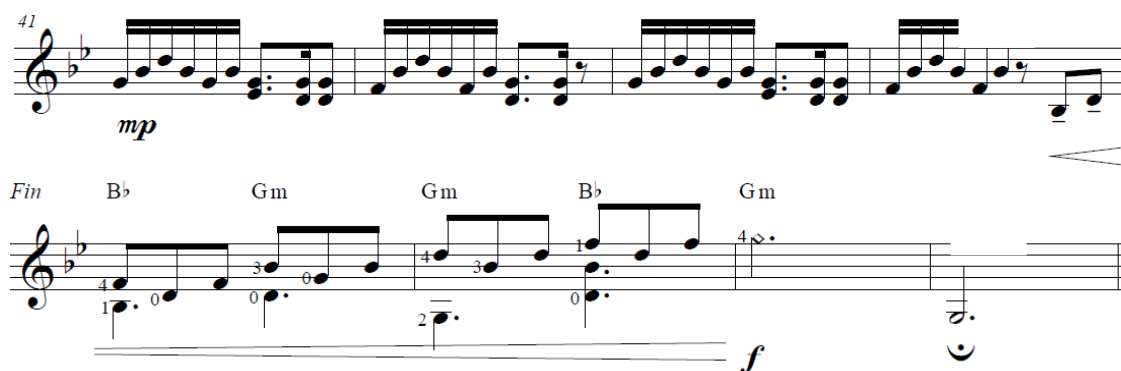




Ejemplo musical 12. Frase 1A' y frase 2A', Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Final.-

Se presenta nuevamente el interludio, como se mencionó previamente, este se utiliza para inicio y cierre de la obra. Sin embargo este no termina en la tónica de la obra musical, por lo tanto se le dan dos compases extras, en los cuales se pueda presentar la tónica al final de la obra. Esta se presenta con la nota G5, lograda gracias al armónico de esta y nuevamente con el G2 en tiempo fuerte.



Ejemplo musical 13. Final, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El yaraví indígena *Añoranza* se puede interpretar dependiendo de la subjetividad del intérprete, a su gusto, sin embargo seguramente no coincidiría su criterio de interpretación con el criterio del compositor, por esto se ha visto la necesidad de realizar varias anotaciones que pedagógicamente permitan el acercamiento a la obra musical. El ejecutante que desee interpretarla se encontrará con



todas las indicaciones pertinentes Con el objetivo de facilitar el estudio y la comprensión de la obra musical se ha propuesto una digitación, además de ofrecer la armonía sobre la cual se desarrolla la obra, las dinámicas y breves articulaciones. A continuación se presenta la partitura de forma íntegra para su análisis, además de la sección de Anexos encontrar la misma con el respectivo apartado de notación, que permitirá entender la terminología utilizada.

Añoranza

Compositor: Leonardo Oña

Yaraví Indígena

Lento $\text{♩} = 35$

Classical Guitar

Intro Gm CIII Bb Gm Bb

Cl. Gtr. Gm CIII Bb D CIII Gm

Cl. Gtr. Gm Bb CII Gm

Cl. Gtr. Bb D Gm

Cl. Gtr. Gm Bb Gm Bb

Cl. Gtr. Eb Bb CVII D7 CIII Gm

© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

Ejemplo musical 14. Yaraví indígena Añoranza hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Añoranza

2

Cl. Gtr.

f *mp* *mf* *p* *mf*

24

Cl. Gtr.

mp

29

Cl. Gtr.

mp

37

Cl. Gtr.

mf *mp* *mf*

41

Cl. Gtr.

mp

Ad libitum

Fin

Cl. Gtr.

f



Ejemplo musical 15. Yaraví indígena Añoranza hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

3.2 Yumbo

Descripción general

Título	De Vuelta
Fecha	15-01-2019
Ritmo musical	Yumbo
Forma	Ternaria A-B-A'
Compás (Metro)	6/8
Tempo	Andante
Ritmo	Yámbico: corchea-negra-corchea-negra

Ilustración 20. Descripción general del yumbo De Vuelta, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El yumbo *De Vuelta* compuesto para guitarra, sirviéndose de posiciones fijas para lograr una mayor comodidad y facilidad de ejecución. Se encuentra estructurado en una forma ternaria A-B-A'. Su melodía se encuentra en armonía pentafónica y el acompañamiento en armonía funcional-tonal, esto quiere decir que entre el V grado de la pentafonía y el V grado de la armonía funcional-tonal existe una mixtura de dos lenguajes armónicos, causando una aparente disonancia, un “choque armónico” provocado por la segunda menor entre estas dos notas. Además la importancia recae en que estas notas son las que definen la tonalidad, al ser el V grado de la armonía tonal-funcional, la dominante siendo que este grado requiere una resolución al I grado, siguiendo la lógica de tensión-distensión.

Las frases musicales de esta obra se presentan cada 4 compases, es decir contienen una forma compositiva bastante “cuadrada”, de estructura sencilla.

Presenta pasajes escalares (compás 28) con la intención de unir secciones entre sí. Mantiene además el ritmo musical al utilizar en el acompañamiento el ritmo yámbico, permitiendo que este ritmo sea fácilmente identificable.

La sección de re-exposición (A') utiliza motivos de la sección de exposición (A) con variaciones, utilizando la técnica de transformación de motivo de “aumentar notas” y “cambiar alturas”.

Características musicales a nivel macro:

Armonía. Se unen dos lenguajes, el de armonía pentafónica anhemitónica y armonía tonal funcional

Forma. Se compone de dos secciones, unidas con un interludio que sirve de transición entre las secciones de A-B. Posee una sección de intro, el cual presenta el ritmo.

Ritmo. En compás de 6/8, presenta en la melodía una figuración de:

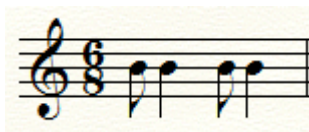
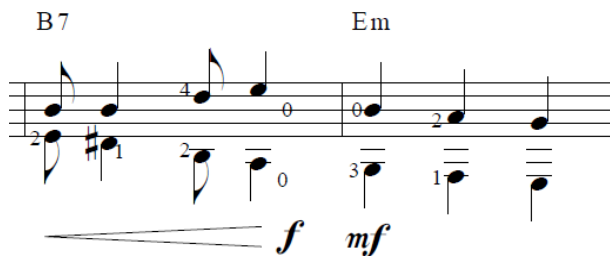


Ilustración 21. Ritmo yámbico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Rítmicamente, esta figuración se mantiene entre el acompañamiento, la melodía o ambos, la novedad presentada es la hemiola rítmica. Nótese la diferencia en el compás 15, la melodía y el ritmo se mantiene en un ritmo yámbico, sin embargo en el compás 16 cambia a una figuración de 3 negras.



Ejemplo musical 16. Ejemplo yumbo, hemiola, Leonardo Oña (2019) Fuente propia



Descripción específica:

Yumbo:

Sección		Progresión	Cantidad de compases
Intro		i-i-i-i	4
A	a	i-III-V-i-i-III-V-i	8
	b	i-III-V7-i-i-III-V7-i	8
Interludio		i-i-III-i- i-i-III-i	8
B	a	i-i-i-i-i-i-i-i	8
	b	i-III-i-i-i-III-i-i	8
A'	a	i-III-V-i-i-III-V-i	8
	b	VI-III-V7-i-VI-III-V7-i	8
Total			60

Ilustración 22. Descripción específica del yumbo De Vuelta, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Introducción.-

Se compone de 4 compases en i. Presenta el ritmo bajo el cual se desarrolla la obra musical, esto se lo hace para que a una primera escucha, este sea identificable, es decir se comprenda directamente que es un yumbo, puesto que mantiene varios elementos que lo hacen reconocible: melodía pentafónica, ritmo yámbico, tempo alegre.

No existe mixtura entre armonía pentafónica y tonal-funcional, con la excepción de una nota de paso (F), que obedece únicamente al contorno melódico que se presenta. El resto de la introducción se mantiene con armonía pentafónica.

Intro $\text{♩} = \text{c. } 100$

Em

np

np

mf *f* *mf* *f*



Ejemplo musical 17. Intro notas de paso, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

A.-

Se compone de dos períodos, de los cuales la parte “a” se desarrolla en 8 compases sin repetición en la progresión armónica de i-III-V-i-III-V-i. A su vez esta se compone de dos frases: frase 1Aa y frase 2Aa. El motivo bajo el cual se desarrolla esta parte, se presenta por primera vez en los compases 5 y 6.

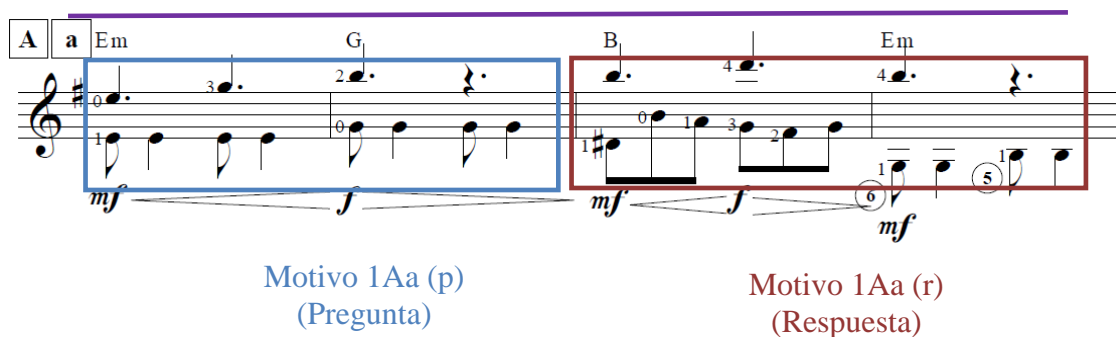
Frase 1Aa

A a Em G B Em

mf *f* *mf* *f* *mf*

Motivo 1Aa (p)
(Pregunta)

Motivo 1Aa (r)
(Respuesta)



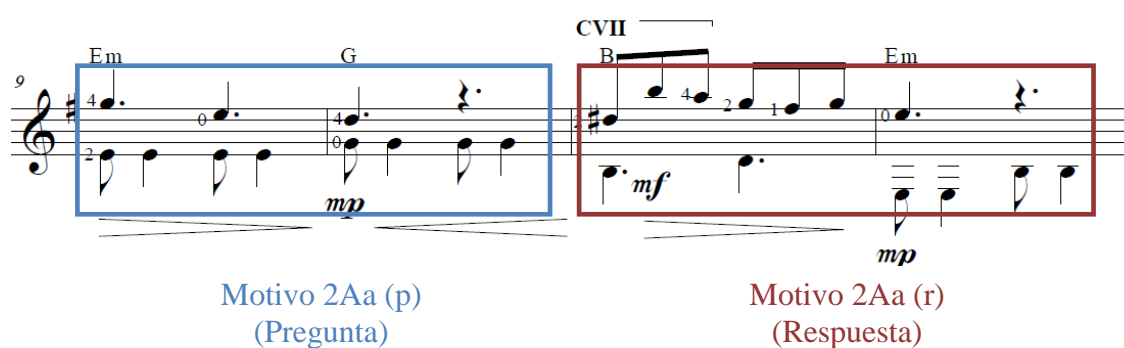
Frase 2Aa

9 Em G CVII B Em

mp *mf* *mp*

Motivo 2Aa (p)
(Pregunta)

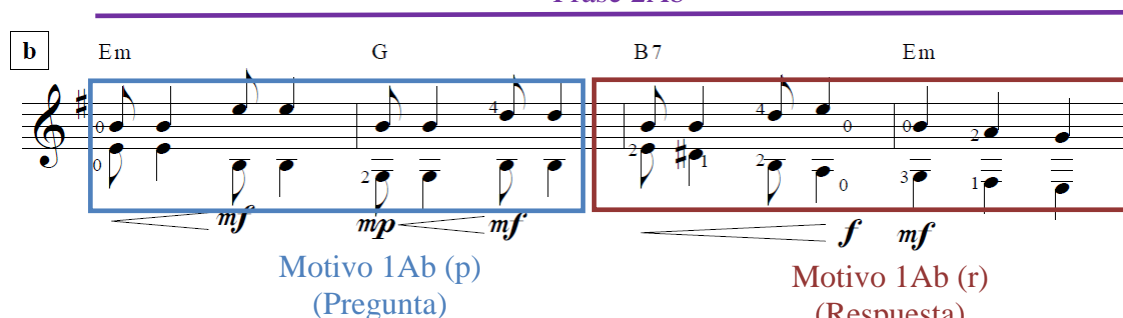
Motivo 2Aa (r)
(Respuesta)



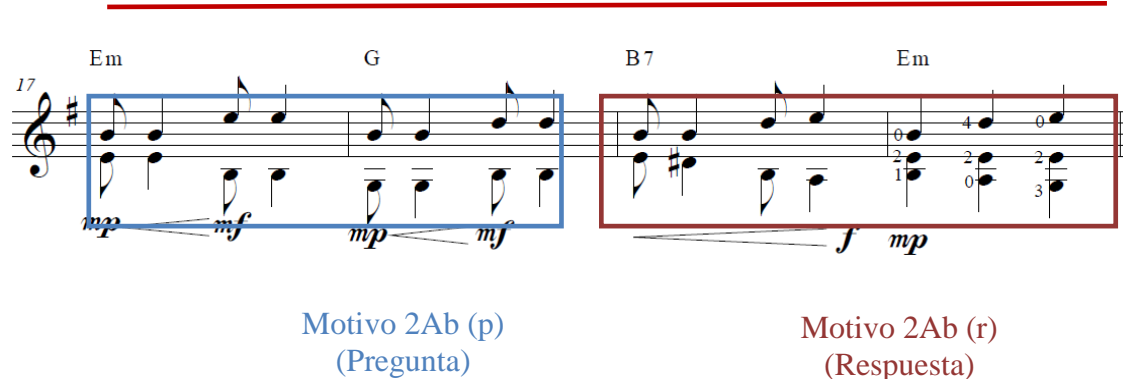
Ejemplo musical 18. Frase 1Aa y frase 2Aa, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La parte “b” se desarrolla en 8 compases con la progresión de i-III-V7-i-i-III-V7-i. El motivo 2Ab (p) presente en “b”, es una variación del motivo presentado en “a” con la técnica de adición de notas y de cambio de altura, el motivo 2Ab (r) contiene como parte final una hemiola rítmica, la cual permite la sensación de continuidad al ser de una figuración rítmica no presentada previamente, también no corresponde este ritmo de 3 negras a la figuración esperada en un compás de 6/8, sin embargo en música ecuatoriana se presenta en algunas ocasiones y varios ritmos.³³

Frase 2Ab



Frase 2Ab



Ejemplo musical 19. Frase 2Aa y frase 2Ab, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

³³ En el albazo para guitarra compuesto por Terry Pazmiño, obtenido de la obra *Suite Ecuatoriana No 2*, IV mov. *Chimbacalle Barricada* en el compás 8-9, se hace evidente el uso de hemiola en una obra destinada para guitarra usando un ritmo musical ecuatoriano.

Interludio.-

Se presenta en 8 compases con la progresión de i-i-III-i- i-i-III-i. Su objetivo es unir la sección A con la sección B, existe un cambio de ritmo total en la melodía, también el ritmo no se mantiene, sin embargo el enfoque de la pentafonía y la mixtura que resulta de unirla a la armonía tonal-funcional se mantiene.

Permite unir a las secciones A y B, con un enfoque diferente, creando expectativa, debido a ese cambio de ritmo en la melodía, manteniendo la distancia entre el ritmo del yumbo nota en los tiempos 1, 2, 4, 5; y una melodía usando todos los tiempos del compás 6/8 (1, 2, 3, 4, 5, 6). Utiliza la escala de la tonalidad (Em) en pentafonía para cerrar la sección de interludio y dar paso a la sección B.

Frase 1I

Interludio

Frase 2I

25

Em 4 3 1 1 4 2 G 4 Em

CVII

f *mp*

Ejemplo musical 20. Frase 1l y frase 2l, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

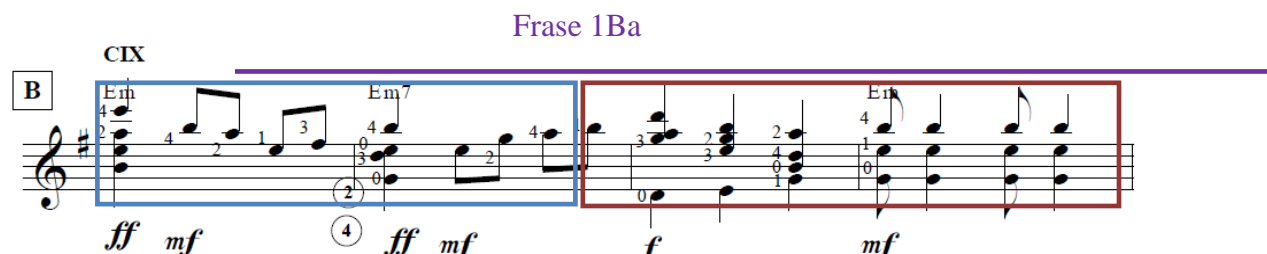
B.-

Se compone de dos períodos, los cuales se presentan a continuación, estos se complementan mutuamente.

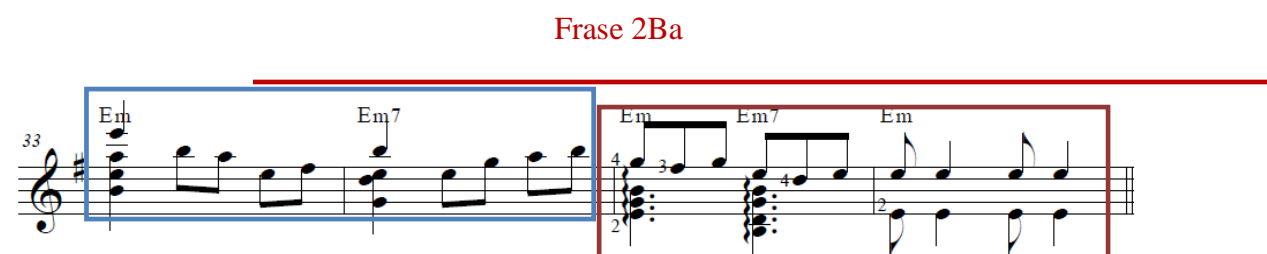
a.-

Posee 8 compases, en los cuales se desarrolla el motivo 1Ba. Cabe destacar que toda esta sección se desarrolla únicamente en la tónica de la obra musical, obtiene su variación del uso de la pentafonía en acordes, escalas y el uso bastante consistente de la hemiola, sin embargo mantiene al final de cada frase el ritmo de yumbo.

Frase 1Ba



Frase 2Ba




Ejemplo musical 21. Frase 1Ba y frase 2Ba, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

b.-

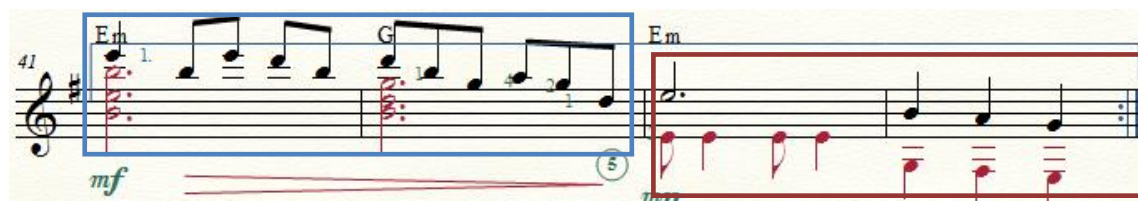
Se compone de 8 compases en los cuales se desarrolla la progresión de i-III-i-i-III-i-i. Tiene un período compuesto por frase 2Ba y frase 2Bb, el uso de la hemiola también es evidente, pero hay un poco más de presencia del ritmo yámbico de yumbo.

Cabe destacar que la obra se repite desde el inicio por lo cual en la segunda repetición en la frase 2Bb se ha optado por usar la progresión de i-i-i-i con el motivo rítmico presentado en los primeros 4 compases, esto con el objetivo de permitir un paso de sección, por lo tanto se le considera un pequeño interludio.

Frase 1Bb



Frase 2Bb



Ejemplo musical 22. Frase 1Bb y frase 2Bb, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Interludio



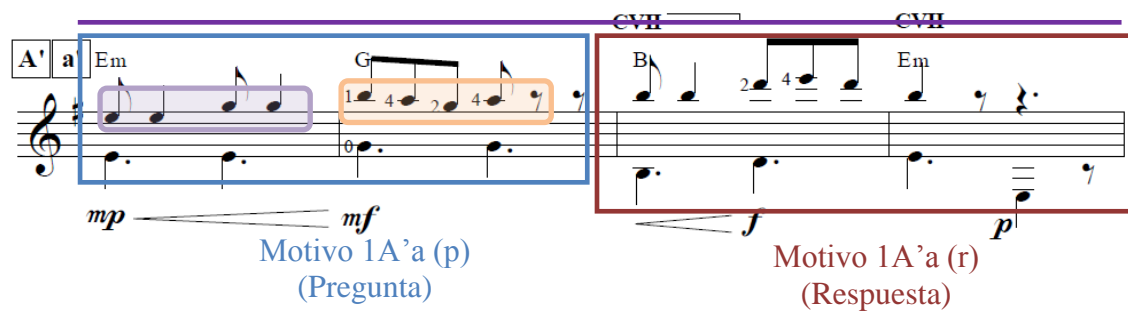
Ejemplo musical 23. Interludio, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

A'.-

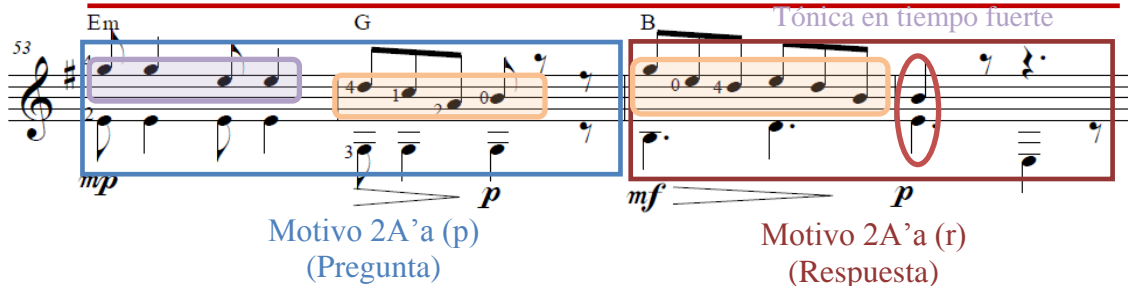
Se retoman elementos de la sección A con pequeñas variaciones, además de no tomar en el mismo orden entre frases ni desarrollarlas de forma similar. El motivo 1A'a (p) se toma del motivo 1Aa (p) en alturas pero con el ritmo de yumbo en la melodía (compás 49) y se le otorga un final de motivo más desarrollado (compás 50), en una escala descendente, para complementar con el motivo 1A'a (r) (compás 51-52)

El motivo 2A'a (p) (compás 53) realiza un movimiento contrario del material presentado en el compás 49, mientras que el compás 54 realiza un cambio de alturas respecto al compás 50, manteniendo el ritmo. Como complemento el motivo 2A'a (r) repite el ritmo en melodía del compás 54 como confirmación de la melodía, cerrando con notas largas en tiempo fuerte, permitiendo la sensación de cierre de frase y a su vez de período 1A'

Frase 1A'a



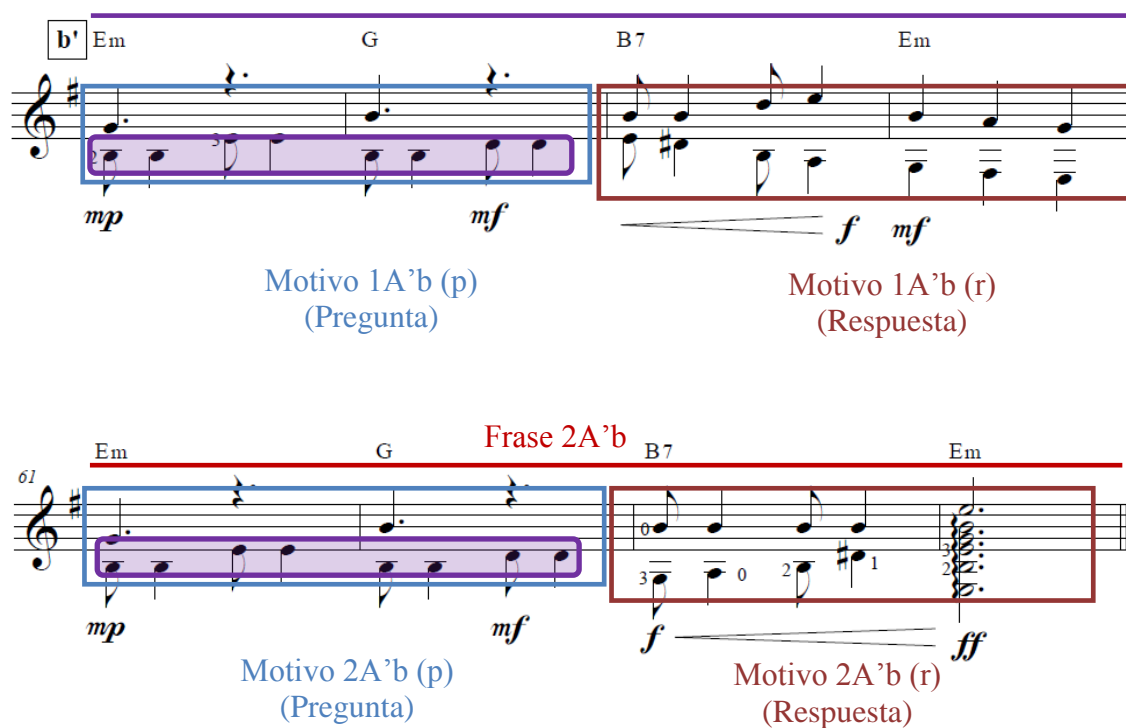
Frase 2A'a



Ejemplo musical 24. Frase 1A'a y frase 2A'a, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase 1A'b así mismo como la frase 2A'b toma material de las frases 1Ab y 2Ab respectivamente con variaciones puntuales en los motivos (p). El motivo 2A'b (p) retoma el material del motivo 2Ab (p) con la consideración de la melodía de motivo 2Ab (p) se encuentra en el bajo, el cual casi todo el tiempo lleva el acompañamiento, aquí en motivo 2A'b (p) la melodía se le considera al G con figuración de negra con punto. El motivo 2A'b (r) se toma de forma exacta del motivo 2Ab (r). Mismo tratamiento tiene la frase 2A'b respecto a frase 2Ab, con la única variedad de un acorde en Em al final de la frase, período y sección.

Frase 1A'b



Frase 1A'b

Motivo 1A'b (p) (Pregunta)

Motivo 1A'b (r) (Respuesta)

Frase 2A'b

Motivo 2A'b (p) (Pregunta)

Motivo 2A'b (r) (Respuesta)

Ejemplo musical 25. Frase 1A'b y frase 2A'b, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El yumbo *De Vuelta* se puede interpretar dependiendo de la subjetividad del intérprete, a su gusto, sin embargo seguramente no coincidiría su criterio de interpretación con el criterio del compositor, por esto se ha visto la necesidad de realizar varias anotaciones que pedagógicamente permitan el acercamiento a la obra musical. El ejecutante que desee interpretarla se encontrará con todas las indicaciones pertinentes. Con el objetivo de facilitar el estudio y la comprensión de la obra musical se ha propuesto una digitación, además de ofrecer la armonía sobre la cual se desarrolla la obra, las dinámicas y breves articulaciones. A continuación se presenta la partitura de forma íntegra para su análisis, además de la sección de Anexos encontrar la misma con el respectivo apartado de notación, que permitirá entender la terminología utilizada.

De Vuelta

Yumbo

Compositor: Leonardo Oña

Intro $\text{♩} = \text{c. } 80$

Classical Guitar

Em

mf

f

mf

f

A a Em G B Em

Cl. Gtr.

mf

f

mf

f

mf

9 Em G CVII B Em

Cl. Gtr.

mp

mf

mp

b Em G B7 Em

Cl. Gtr.

mf

mp

mf

f

mf

17 Em G B7 Em

Cl. Gtr.

mp

mf

mp

mf

f

mp

© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

Ejemplo musical 26. Yumbo De Vuelta hoja 1, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

De Vuelta

Interludio

CVII

Em

Cl. Gtr.

mf

f

mp

mf

CVII

Em

25

Em

Cl. Gtr.

f

mp

accel.

a tempo

B

CIX

Em

Cl. Gtr.

ff

mf

ff

mf

f

mf

33

Em

Em7

Em

Em7

Em

Cl. Gtr.

ff

mf

ff

mf

mp

CIX

Em

Cl. Gtr.

mf

ff

mf

mp

mf

mp

Ejemplo musical 27. Yumbo De Vuelta hoja 2, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

De Vuelta

3

Cl. Gtr.

45 Em 2.

mf f mf f

Cl. Gtr.

A^1 a^1 Em G B Em $CVII$ $CVII$

mp mf f p

Cl. Gtr.

53 Em G B

mp p mf p

Cl. Gtr.

b^1 Em G $B7$ Em

mp mf f mf

Cl. Gtr.

61 Em G $B7$ Em

mp mf f ff

Ejemplo musical 28. Yumbo De Vuelta hoja 3, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

3.3. Danzante

Breves generalidades.-

Título	Partida
Fecha	16-01-2019
Ritmo musical	Danzante tradicional
Forma	Ternaria A-B-A'
Compás (Metro)	6/8
Tempo	Adagio, elegíaco
Ritmo	Trocaico: negra-corchea-negra-corchea

Ilustración 23. Breves generalidades del danzante Partida, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El danzante *Partida* en un tempo *lento, adagio o elegíaco* busca evocar un sentimiento solemne, un sentimiento de ausencia, por lo cual armónicamente utiliza grados tonales típicos de la música ecuatoriana, sin embargo con la intención de presentar tensión. Esto se evidencia desde el principio de la obra musical al utilizar la progresión de IInap-I³⁴

La exposición (sección A) presenta un motivo sencillo en ritmo de danzante, el cual se desarrolla continuamente con pequeñas variaciones. La re-exposición (sección A') utiliza este mismo motivo sin embargo una octava más aguda con notas dobles y mayor desarrollo de este.

³⁴ Esta progresión fue inspirada en la obra *Danzante del Destino*, obra realizada por el compositor Gerardo Guevara Viteri.

Descripción general:**Características musicales a nivel macro:**

Armonía. Se propone en esta obra musical la unión de melodía con pentafonía y su acompañamiento con armonía tonal-funcional. Este acompañamiento se presenta en bloques de acordes o en arpeggios.

La sección de introducción utiliza reiterativamente la progresión IInap-i, lo cual fue inspirado en la misma progresión que utiliza la obra *Danzante del Destino*, compuesto por Gerardo Guevara.

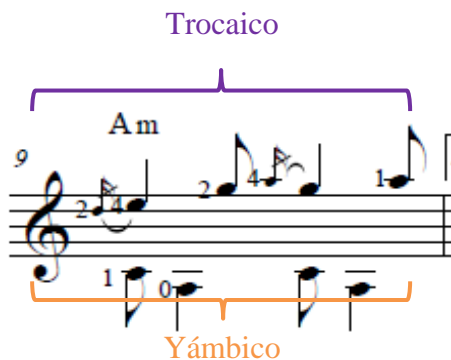
Forma. Ternaria con un Intro y un interludio realizados en un ritmo trocaico.

Ritmo. En compás de 6/8, presenta en la melodía una figuración de:



Ilustración 21. Ritmo trocaico, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El acompañamiento suele mantener este ritmo, con la novedad que presenta en ocasiones al ser un arpeggio la sensación de un ritmo yámbico de fondo, esto se debe a que se ha omitido intencionalmente la tercera y sexta nota del arpeggio para destacar la melodía.



Ejemplo musical 29. Trocaico y yámbico en danzante Partida, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Descripción específica:

Danzante:

Sección	Progresión	Cantidad de compases
Intro	Ilnap-Ilnap-i	4
A	II: i-III-V-i-i-III-V-i :II	8
B	II: Ilnap-VI,I-V-i- Ilnap-VI,I-V-i :II	8
Interludio	VI-III-V-i	4
A'	i-III-V-i-III-V-i	8
Final	i	1
Total		33 (38 con repeticiones)

Ilustración 24. Descripción específica del danzante Partida, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Introducción.-

Compuesto por 4 compases en progresión de Ilnap-i-Ilnap-i marca el ritmo trocaico de danzante.

Para apoyar a la dinámica las dos primeras notas no se encuentran duplicadas ni realizando ningún acorde, tercera nota se encuentra duplicada para ganar resonancia y así continuar hasta el compás 4 en el acorde de Bb como punto de mayor fuerza y tensión.

A.-

Se encuentra estructurado por 8 compases divididos en 2 frases, cada una en su motivo (p) y (r).

Para el inicio de cada motivo se ha utilizado el recurso de la “alzada”, la cual consiste en comenzar la melodía en un tiempo débil del compás para así resaltar el primer tiempo.



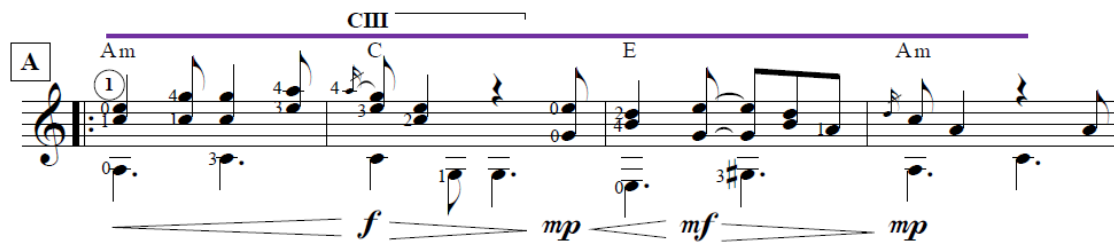
Ejemplo musical 30. Alzada, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase 1A se compone de 2 motivos: motivo 1A (p) y motivo 1A (r). El motivo 1A (p) mantiene la melodía en pentafonía con notas dobles pertenecientes a la pentafonía, no utiliza el recurso de duplicar voces por alturas determinadas, al contrario la voz que duplica a la melodía se adapta a las notas que pertenecen a la pentafonía. El acompañamiento del bajo marca los tiempos fuertes de cada compás. El adorno de apoyatura simple, al ser parte de la melodía también se encuentra sujeto a la armonía dada por la pentafonía. El motivo 1A (r) complementa al motivo 1A (p) manteniendo un contorno melódico similar, pero a menor altura.


La frase 2A tiene estrecha relación con la frase 1A pues en melodía contiene una similitud considerable en notas musicales, sin embargo su acompañamiento no se da estrictamente ritmo trocaico o en tiempos fuertes como nota única, en efecto contiene notas en ritmo yámbico y escalar.

Se lo ha realizado de esta manera para crear un ligero contraste con la frase 1A. La melodía no posee duplicación de notas, sin embargo mantiene y agrega adornos con apoyaturas.

Frase 1A

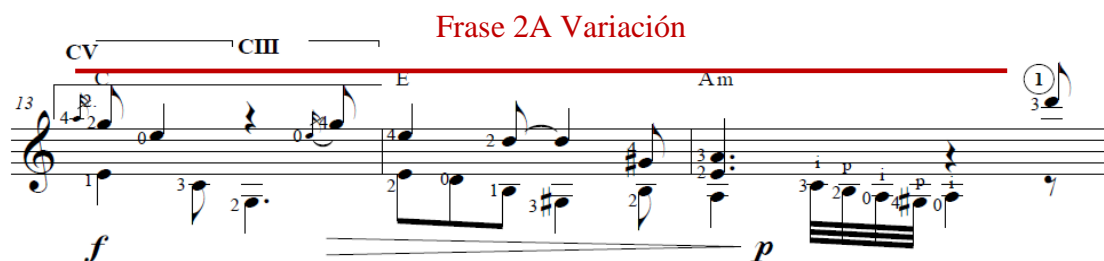


Frase 2A



Ejemplo musical 31. Frase 1A y frase 2A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La repetición tiene al final 3 compases diferentes en su frase 2A esto para evitar la monotonía en la repetición de motivos, puesto que el motivo principal se habrá repetido 4 veces se ha decidido complementar con un motivo de diferente, manteniendo la textura de la frase de la cual procede, cambiando las alturas y el tiempo en que se ejecuta el acorde de cierre.



Ejemplo musical 32. Frase 2A repetición con variación, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

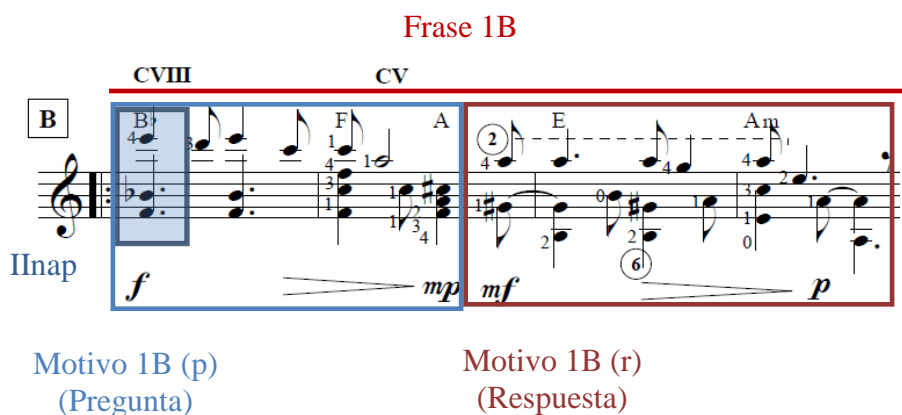
B.-

La textura se mantiene, melodía con acompañamiento en los 8 compases que lo contienen, sin embargo su acompañamiento armónico posee mayor presencia, esta riqueza armónica deriva pues los acordes se encuentran escritos y en tiempos fuertes, (casi no se omiten notas de estos). La melodía se mantiene en una sola voz y no hay presencia de apoyaturas.

Contrasta en su progresión armónica con la sección A, puesto que la cantidad de acordes presentes en B es más elaborada y posee mayor ritmo armónico, se sirve del uso de tensiones y de acordes disonantes como el *II* para crear contraste con la sección precedente.

El motivo 1B (p) mantiene el ritmo del motivo principal: motivo 1A (p) con diferente contorno melódico, cambio de alturas y se desarrolla en una sola voz; el motivo 2B (r) mantiene la altura de su melodía casi sin movimiento con el fin de permitir al acompañamiento destacar armónicamente.

Frase 1B



Motivo 1B (p)
(Pregunta)
Motivo 1B (r)
(Respuesta)

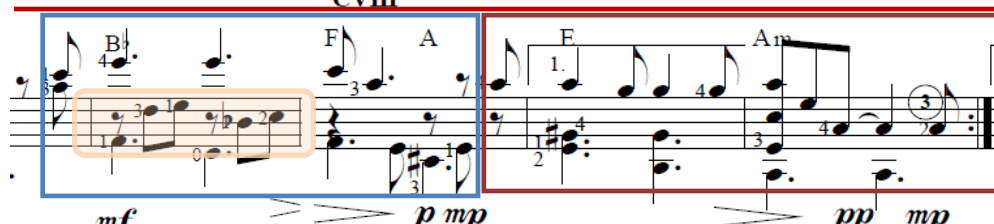
Ejemplo musical 33. Frase 1B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La frase 1B contiene menor densidad armónica en el primer tiempo al no presentar bloques de acordes como acompañamiento, sin embargo mantiene la densidad armónica en la cantidad de notas que presenta, pues estas se encuentran en casi todos los tiempos del compás. El motivo 2B (r) se apeg a la densidad armónica en los tiempos fuertes del compás, sin embargo omite notas, logrando así el contraste con el motivo 2B (p).

Frase 2B

(Desglose de acorde)

CVIII



Motivo 2B (p)
(Pregunta)
Motivo 2B (r)
(Respuesta)

Repetición con variación



Ejemplo musical 34. Frase 2B y repetición con variación, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Interludio.-

Se presenta nuevamente el ritmo de danzante en el Interludio, de la misma manera que fue presentado la Introducción con algunas diferencias, entre estas está que su melodía desciende, se busca mayor resonancia desde el inicio al tener notas graves en las cuerdas más graves y con mayor capacidad de producir sonido de la guitarra, la cantidad de notas presentes por cada tiempo es mayor, respecto a la Introducción, las dinámicas tienen mayor presencia. La intención de este tipo de sonoridad es crear tensión, preparando así la llegada de la sección A'. La progresión utilizada es diferente, puesto que Introducción presentaba: IInap-i-IInap-i, esta presenta VI-III-V-i.



Ejemplo musical 35. Interludio, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

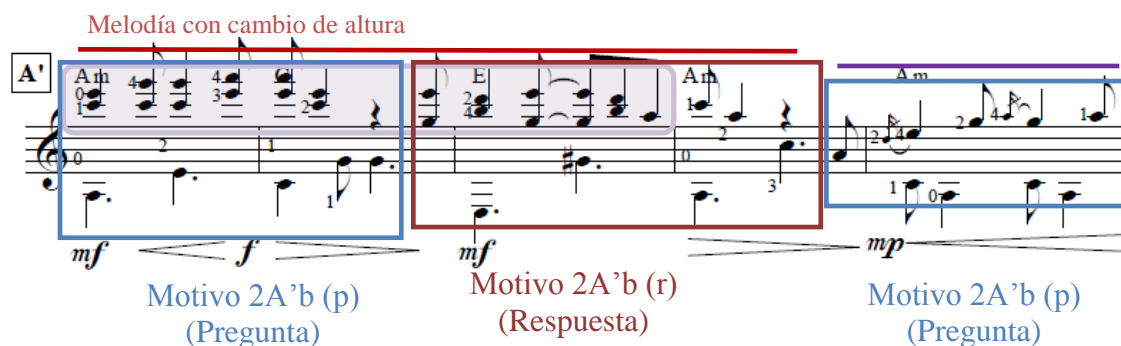
A'.-

Compuesto por 8 compases y uno extra de cierre, contiene dos frases basadas en el material previamente presentado con ligeras alteraciones. Presenta la frase 1A' de forma similar que frase 1A con una trasposición de altura a una octava ascendente de la presentada. El acompañamiento con las notas más graves se mantiene casi inalterado. El adorno de apoyatura se ha evitado puesto que a las alturas escritas en la partitura la ejecución sería bastante dificultosa.

La frase 2A' respecto a frase 2A segunda repetición es idéntica en la figuración rítmica, sin embargo se utiliza la técnica de cambio de alturas para dar variedad al final de la obra musical. Se adiciona un compás para reafirmar el cierre con cadencia V-i, aumentando un i grado.

Frase 1A'

Melodía con cambio de altura




Motivo 2A'b (p) (Pregunta)

Motivo 2A'b (r) (Respuesta)

Motivo 2A'b (p) (Pregunta)

Frase 2A'



Motivo 2A'b (r) (Respuesta)

Acorde final

Ejemplo musical 36. Frase 1A' y frase 2A', Leonardo Oña (2019) Fuente propia

El danzante tradicional *Partida* se puede interpretar dependiendo de la subjetividad del intérprete, a su gusto, sin embargo seguramente no coincidiría su criterio de interpretación con el criterio del compositor, por esto se ha visto la necesidad de realizar varias anotaciones que pedagógicamente permitan el acercamiento a la obra musical. El ejecutante que desee interpretarla se encontrará con todas las indicaciones pertinentes. Con el objetivo de facilitar el estudio y la comprensión de la obra musical se ha propuesto una digitación, además de ofrecer la armonía sobre la cual se desarrolla la obra, las dinámicas y breves articulaciones. A continuación se presenta la partitura de forma íntegra para su análisis, además de la sección de Anexos encontrar la misma con el respectivo apartado de notación, que permitirá entender la terminología utilizada.

CVIII

1. 2.

Cl. Gtr.

p mp pp mp p

Interludio

Cl. Gtr.

p mf mp mf f ff

A' Am C E Am Am

Cl. Gtr.

mf f mf mp

rit.

Cl. Gtr.

f p

3.4. Sanjuanito

Breves generalidades.-

Título	Entre Tintas y Sueños
Fecha	17-01-2019
Ritmo musical	Sanjuanito indígena
Forma	Rondó A-B-A-C-A-D-A
Compás (Metro)	Binario 2/4
Tempo	Alegre
Ritmo	8 semicorcheas, dos corcheas y una negra

Ilustración 25. Breves generalidades del sanjuanito indígena Entre Tintas y Sueños, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

Esta obra busca semejar de cierta manera el estilo de interpretación de un sanjuanito indígena, por ello se ha determinado que la forma más adecuada de realizar esta recreación es la de forma Rondó, puesto que el sanjuanito indígena se compone de la presentación de un tema que se repite varias veces con diversas variaciones, logrando así una riqueza interpretativa de importancia. El inicio y el final de esta obra musical se presentan con la sección A como principal.

En guitarra se ha buscado mantener posiciones fijas para cada una de los motivos y las frases musicales, puesto que es un ritmo con un tempo considerable, también se ha buscado el desarrollo de estas frases en acordes desglosados en arpeggios y bloques de acordes similares.



Descripción general:

Características musicales a nivel macro:

Armonía: La melodía se mantiene en una escala pentafónica de Dm, mientras que su acompañamiento define los acordes de su progresión armónica utilizando armonía tonal-funcional.

Forma. Rondó, se presenta una Sección A, a la cual después de cada sección: B, C, D regresa. Las frases musicales corresponden a cada sección por lo cual la obra musical resulta pequeña en extensión. La intención de esta forma es dar la sensación de un pequeño desarrollo de A, así lo menciona Guerrero (2004-2005) citando a Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947) “La *danza aborígen* o *Sanjuan*, música de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, (...) por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual” (p. 1278), también Guerrero hace mención que “en cada repetición introduce variantes” (p. 1278). En cuyo caso la Sección A es la “frase” (Sección) que se va a repetir indefinidamente, unida cada vez a una Sección B, C, D las cuales pasan a ser las variaciones respectivamente.

Cierra la obra nuevamente con la Sección A, con la intención de reafirmar aun más la frase propuesta.

Ritmo. En compás binario de 2/4 la melodía lleva este ritmo con acento en los tiempos fuertes del primer compás, el acompañamiento se encarga de realizar el “remate” de dos corcheas y una negra completando así el motivo. La melodía realiza variaciones sobre este ritmo, manteniendo los acentos en los tiempos fuertes.



Ilustración 26. Ritmo sanjuanito. Pazmiño (2014 p.10), Fuente: Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador

Para el inicio de cada motivo, se ha tenido en cuenta el recurso de la “alzada” o sincopado para presentar varios motivos.

Textura. Melodía con acompañamiento.

Descripción específica:

Sanjuanito:

Sección	Progresión	Cantidad de compases
A	i-i-V-i	4
B	i-III-V-i	4
A	i-i-V-i	4
C	i-V-VI,III-V	4
A	i-i-V-i	4
D	VI-VI-III,V-i	4
A	i-i-V-i	4
Total		28 (36 con repeticiones)

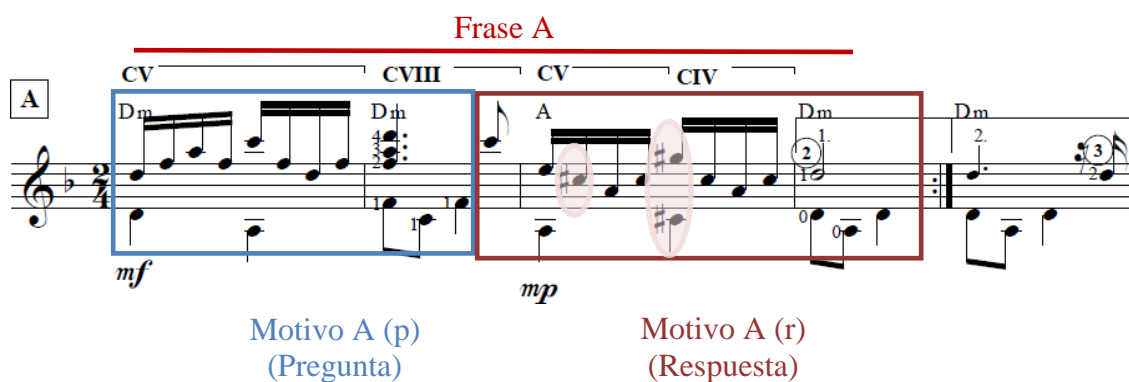
Ilustración 27. Descripción específica del sanjuanito Entre Tintas y Sueños, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

A.-

Compuesto por 4 compases mantiene una progresión armónica bastante reconocible de i-i-V-i, puesto que este ritmo con este estilo musical destaca en su forma musical y en su ritmo más no se ha propuesto destaque en su parte armónica en esta sección.

Mantiene un ritmo de 8 semicorcheas con acento en la primera de cada grupo de 4, correspondiendo a los tiempos fuertes del compás. Comienza su melodía con una “alzada” o síncopa, recurso que se ha decidido explotar en esta canción. La melodía se mantiene en pentafonía, salvo por la nota de G# en el tercer compás, segundo tiempo, la cual corresponde a una nota de la tonalidad de A mayor, se ha buscado esta libertad armónica para dar variedad a la melodía evitando así la repetición reiterativa de notas.

El acompañamiento complementa la definición de la armonía³⁵, resalta los tiempos fuertes del compás, los cuales son necesarios para el ritmo de sanjuanito.



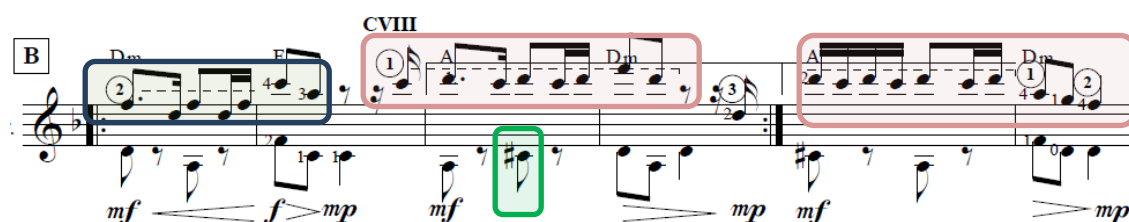
Ejemplo musical 39. Frase A, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

B.-

Con 4 compases y una progresión de i-III-V-i, su desarrollo resalta en el cambio de rítmica de la melodía. Presenta el motivo 1B (p) el cual será desarrollado posteriormente, el motivo 1B (r) realiza una imitación directa, con cambio de altura del motivo 1B (p); en su repetición desarrolla el motivo

³⁵ Afirmo esto, puesto que en realidad es la melodía la que define el acorde en el cual se encuentra compuesta la obra musical, -sin embargo el acompañamiento de bajo- se permite ciertas notas de armonía tonal-funcional como el C# en tiempo fuerte del compás 3, el cual hace evidente que se ha realizado un desarrollo motivico en una escala diferente a la de la tonalidad de tonalidad de Dm a tonalidad de A. El acorde de A no es extraño a la tonalidad de Dm, sin embargo las alteraciones (F#, G#, C#) que se presentan afirman de forma esporádica pero contundente que se ha desarrollado en tonalidad de A, es una breve modulación transitoria.

agregando mayor cantidad de notas en la melodía, sin embargo conserva sus alturas. Cabe destacar que la nota de C# en el compás 8 es intencional, buscando resaltar la armonía de A, además de cumplir con la mixtura entre armonía pentafónica de Dm (en su cuarta nota de la escala: C) y armonía tonal-funcional (V grado mayor de la tonalidad de Dm) que es bastante común en la música ecuatoriana.³⁶

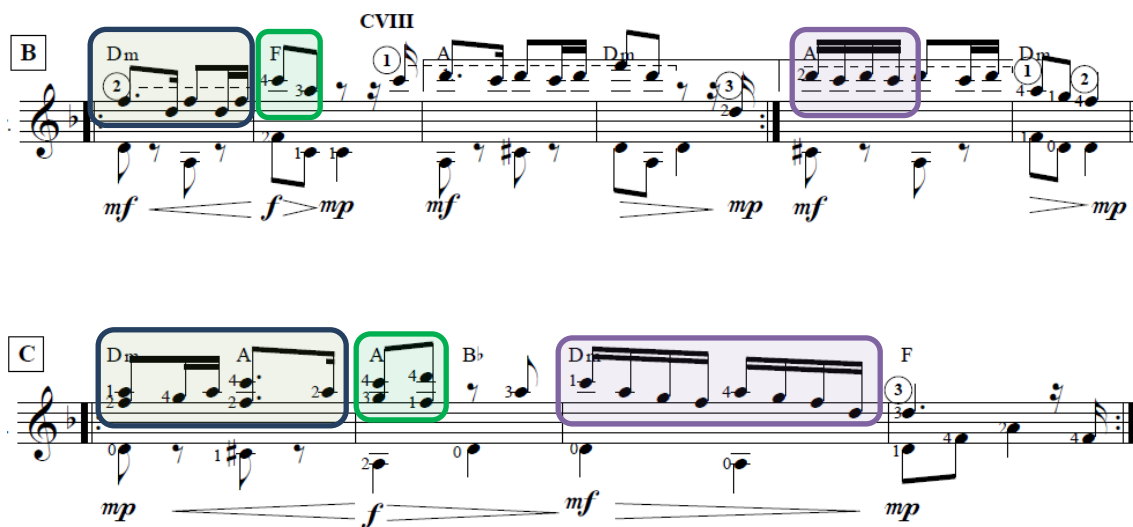


Ejemplo musical 40. Frase B, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

C.-

Compuesto por una frase en progresión de i-V-VI,III-V; su motivo C (p) es una variación del motivo B (p), sin embargo con tres técnicas de alteración de motivo, un cambio de orden de los tiempos presentados [Cambio de orden (ritmo): compás 5 (B) vs. compás 13 (C)], un cambio de alturas y adición de notas, respetando la armonía pentafónica. El desarrollo del motivo 1C (r) se basa en la figuración de semicorcheas presentada previamente en motivo 1A (p), realiza un cambio de alturas, además de su contorno melódico ser repetitivo (descendente). Así mismo se mantiene la mixtura en el compás 17 entre armonía pentafónica y armonía tonal-funcional.

³⁶ “Es típico de nuestra música emplear, en el modo menor como retardo, apoyatura, nota de paso, el séptimo grado sin ascenso del medio tono cromático, mientras que el acompañamiento armónico sustenta simultáneamente la sensible” (Guerrero 2001-2002 p.219)



CVIII

B

Dm

F

mf

f

mp

mf

mp

C

Dm

A

B

Dm

F

mp

f

mf

mp

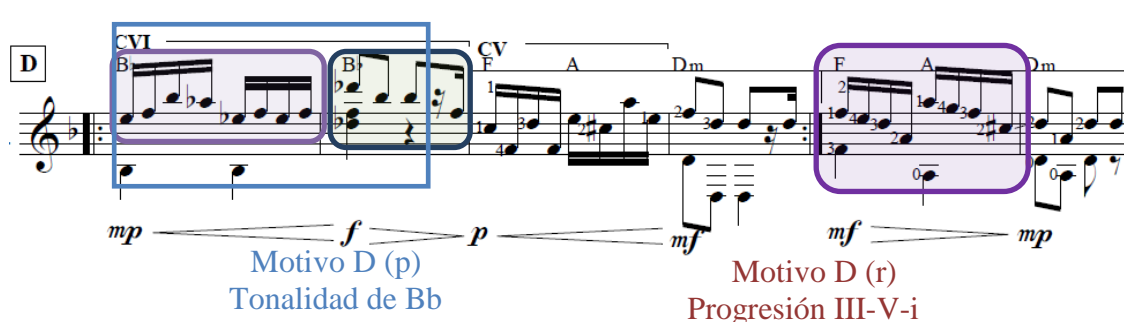
Ejemplo musical 41. Frase B y frase C, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

D.-

El desarrollo rítmico es más evidente puesto que presenta en el motivo D (p) una figuración de 8 semicorcheas, y 3 corcheas, similar a, motivo A (p) desarrollando de esta manera el ritmo de sanjuanito indígena. El motivo D (p) se presenta de forma absoluta en el VI grado de la tonalidad, con las alteraciones respectivas pues este tipo de grado solo se da si se realiza una modulación transitoria, la cual es posible debido a que el último compás presentado por A se desarrolla en i grado³⁷. El motivo D (r) se desarrolla de la misma manera en secuencia de 8 semicorcheas y 3 corcheas. Su progresión armónica de III-V-i resulta bastante tonal. En su repetición el motivo D (r) su contorno melódico es descendente además de repetitivo.

³⁷ Para realizar este tipo de modulación transitoria me he basado en el cuadro de Guerrero (2002) sobre *Armonía* que se utiliza en la música ecuatoriana. Dicha progresión viene de la *Forma III* que propone Guerrero sobre las progresiones armónicas.

Frase D



The musical score for 'Frase D' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The piece is divided into two main sections, each enclosed in a purple box. The first section, labeled 'Motivo D (p)' and 'Tonalidad de Bb', contains two measures of music. The second section, labeled 'Motivo D (r)' and 'Progresión III-V-i', contains two measures of music. Above the staff, the letters 'CVI', 'CV', 'F', 'A', and 'Dm' are written, indicating the harmonic progression. The dynamics are marked as *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *mp* throughout the piece.

Ejemplo musical 42. Frase D, Leonardo Oña (2019) Fuente propia

La obra musical cierra con la Sección A con la intención de reiterar la repetición de la frase que se repite indefinidamente (Guerrero, 2004-2005 p. 1278).

El sanjuanito indígena *Entre Tintas y Sueños* se puede interpretar dependiendo de la subjetividad del intérprete, a su gusto, sin embargo seguramente no coincidiría su criterio de interpretación con el criterio del compositor, por esto se ha visto la necesidad de realizar varias anotaciones que pedagógicamente permitan el acercamiento a la obra musical. El ejecutante que desee interpretarla se encontrará con todas las indicaciones pertinentes. Con el objetivo de facilitar el estudio y la comprensión de la obra musical se ha propuesto una digitación, además de ofrecer la armonía sobre la cual se desarrolla la obra, las dinámicas y breves articulaciones. A continuación se presenta la partitura de forma íntegra para su análisis, además de la sección de Anexos encontrar la misma con el respectivo apartado de notación, que permitirá entender la terminología utilizada.



Cl. Gtr.

D

CVI

1. CV

2.

mp *f* *p* *mf* *mf* *mp*

A

Dm

1. Dm

2. Dm

mf *mp*

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, labeled 'D', contains measures 2 and 3 of a piece. It features a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords (Bb, F, A, Dm) and melodic lines with slurs and dynamic markings (mp, f, p, mf). A first and second ending bracket is shown above the staff. The second staff, labeled 'A', contains measures 4 and 5. It continues the melodic and harmonic development with chords (Dm, A) and dynamic markings (mf, mp). It also includes a first and second ending bracket.



Conclusiones

Varios han sido los aportes en la música ecuatoriana, como los brindados por los autores que guiaron el presente trabajo, Terry Pazmiño, Mario Godoy, Juan Agustín Guerrero, Luis Humberto Salgado, Segundo Luis Moreno, Ketty Wong. Seguir sus pasos, incluso aspirar a superarlos es deber de cada nuevo investigador. Atreverse a crear nuevas obras, a reinterpretar las ya presentadas, escuchar música de los compositores mencionados, contribuir en el acervo musical de raíces ecuatorianas debe ser un objetivo primordial en las nuevas generaciones de investigadores, músicos, compositores, docentes y estudiantes, para aportar así a la cultura ecuatoriana.

El presente trabajo muestra una metodología de composición basada en compositores como Manuel Mas Devesa y Arnold Schönberg. La notación para la descripción de las partituras es propia del autor, así mismo la edición de las partituras y la notación de la digitación corresponde a la escritura propia de la guitarra; pese a que en varios pasajes, el intérprete puede decidirse por una digitación más funcional a sí mismo, el autor de esta tesis ha considerado una digitación sugerida que facilite el trabajo del mismo.

También se ofrece la notación de la armonía utilizada en cada obra musical y su respectiva dinámica. Esto se lo ha realizado con el fin pedagógico de que el ejecutante, estudiante o curioso de la guitarra tenga un fácil acceso a la información necesaria para interpretar con apego a la intencionalidad sonora de la obra.

Es de gran importancia como pueblo, nacionalidad y como ciudadano componer obras musicales que manifiesten la identidad o pertenencia, con productos que expongan conocimiento de técnicas escolásticas que sustenten a la vez el trabajo creado, pero también el uso de la creatividad para transmitir un mensaje. En ello radica la importancia de este trabajo pues al revisar el bagaje por la



música ecuatoriana, escucha a varios autores, compositores, docentes, compañeros de estudio musical, se ha ido recreando una identidad, la cual ha podido ser expresada en la composición de cuatro obras musicales.

En la creación de música para guitarra la escritura de esta resulta compleja si los términos no se encuentran claros por lo tanto se presenta en anexos una sección en la cual se describe cada término utilizado en la presentación del presente trabajo; además de la descripción de cada una de las obras (realizada en el capítulo 3), la cual se encuentra realizado bajo una notación propia, cuya descripción también se la encuentra en Anexos, dicha notación se ha creado con la finalidad de una facilidad de comprensión de cada una de las partes de la obra musical analizadas (motivo, frase, período, sección) y describiendo a la vez a qué parte pertenecen.

El capítulo 1 fue de vital importancia en la investigación pues para componer “algo” se debe conocer ese “algo”, su historia, sus características que lo definen, la intención y funcionalidad con que fueron creados en su tiempo cada uno de los ritmos musicales ecuatorianos presentados.

El capítulo 2 aportó las técnicas de composición necesarias para dichas creaciones, de nada sirve saber “qué” se va a componer si no se conoce el “cómo”, las definiciones adecuadas, la síntesis de ideas que en el camino surgieron, el ordenamiento sistemático de dichas ideas.

El capítulo 3 describió de manera sistemática cada una de las obras musicales compuestas por el autor de esta tesis abarcando dos niveles: macro y micro, los cuales facilitan el entendimiento de la obra musical que se busca interpretar. Cada obra musical ha sido objeto de estudio, sin embargo tienen características individuales que se resaltan a continuación.



El yaraví indígena *Añoranza* basa gran parte de su composición en la progresión i-III-V, de esta manera se asemeja al ritmo antiguo, tradicional del yaraví, su forma musical es ternaria, buscando ese contraste entre secciones. Su punto de mayor interés, densidad armonía y melódica es la sección B, la cual hace una imitación al sonido del requinto, instrumento bastante utilizado en la música ecuatoriana. Es una obra destinada a la guitarra, puesto que sus acordes, arpeggios y posiciones fijas de ejecución son posibles con facilidad en este instrumento.

De Vuelta yumbo cuya melodía se basa fundamentalmente en la pentafonía, la mixtura armónica se hace evidente cuando se interpreta el V grado en cualquier frase, motivo, período y sección de la obra. El bajo o acompañamiento marca el ritmo con notas fundamentales que ayudan a definir el acorde. Posee una forma musical ternaria, contrastante entre sí cada una de sus secciones sea melódica, textural y/o rítmicamente.

El danzante tradicional *Partida* resalta en el uso de una armonía novedosa, al incluir el Ilnap (segundo grado napolitano) en varias frases musicales. Se basa en el ritmo trocaico para su desarrollo, mismo que se mantiene alrededor de toda la obra, de esta manera se lo puede reconocer fácilmente. Armónicamente es atractivo en la sección B en la cual realiza una modulación transitoria de su grado menor (Am) a su grado mayor (A). Se aprecia la mixtura de lenguajes armónicos al interpretar las frases que pasen por el V grado de la tonalidad.

Entre Tintas y Sueños es un sanjuanito indígena cuya forma ha sido recreada para asemejarse lo más posible a la forma de ejecución descrita previamente como indígena. Toma forma *Rondó* (A-B-A-C-A-D-A) manteniendo inmutable la sección A en cada repetición. Las secciones B, C, D incrementan la densidad rítmica, armónica y melódicamente, con la finalidad de crear mayor expectativa en cada una de estas.



Por lo anotado el trabajo ha sido laborioso, sistemático y arduo, con lo cual se ha cumplido con los objetivos propuestos en la presente investigación, que ha sido la composición de cuatro obras musicales con una amplia investigación de respaldo científico, histórico y morfológico a la creación de las mismas.



Recomendaciones

Las universidades son una fuente primordial de búsqueda de conocimiento, vale la pena invertir en nuevas bases de datos que faciliten esta búsqueda por parte de los estudiantes, docentes, investigadores, publico curioso y comprometido con el que hacer nacional.

Los estudiantes, profesores, investigadores y público en general tenemos el deber de motivar a las autoridades competentes a mantener y ampliar las bases de datos a las cuales tener acceso para presentes y futuras investigaciones. Es deber de todos proponer proyectos que requieran dichas bases de datos, ofrecer resultados, sugerir bajo el parámetro de la ley y en los procesos adecuados el tener estas bases de datos. Así mismo la adquisición de nuevo material bibliográfico, audiográfico, hemerográfico el cual facilite la labor investigativa.

A continuación algunas investigaciones que no fueron abarcadas en el presente trabajo pero se sugiere para futuros aspirantes en el mundo investigativo. Análisis profundo de la música ecuatoriana, de forma exhaustiva del uso de bitonalidad: pentafonía y armonía tonal-funcional. Planos cadenciales de la música ecuatoriana. Progresiones típicas. Uso de la pentafonía en la música ecuatoriana.

Se sugiere de manera particular la investigación sobre el llamado yaraví “Yupaichishca”, presentado en el Congreso de Americanistas en 1881 por Marcos Jiménez de la Espada y publicada en 1883 en el compendio *yaravíes Quiteños* mencionan de este que “cantan los indios en las haciendas inmediatas a Quito” (Moreno 1996 p.16) sin embargo Moreno (1996) afirma que considerar a esta obra yaraví es un error afirmando que la palabra *Yupaichishca* significa “*adorable, venerable, digno de toda alabanza*; y eso no podía referirse sino a la divinidad o al Inca” (p.16). Dando así la contradicción y por la cual se motiva a esta investigación. El yaraví es música de



lamento, de nostalgia, de tristeza y dolor; por lo tanto no es posible que un estilo que manifieste dolor, manifieste en esta ocasión divinidad. Existencia de variantes y estilos de cada ritmo musical ecuatoriano a dependencia de la región en la cual sean interpretados. Es de gran importancia conocer sobre esta canción pues la mayoría de ecuatorianos la habremos escuchado en algún culto religioso o procesión religiosa bajo el nombre de *Salve, salve, gran Señora*.



Bibliografía

- Abero, L., Berardi, L., Campocasale, A., García, S., & Rojas, R. (2015). *Investigación Educativa*. Montevideo: CLACSO.
- Behar, D. (2008). *Metodología de la Investigación*. Shalom.
- Cegarra, J. (2012). *Los Métodos de Investigación*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- contributors, E. (19 de 05 de 2008). *Composición musical*. Obtenido de http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Composici%C3%B3n_musical&oldid=424771
- Devesa, M. (2007). *Fundamentos de Composición*. Valencia: RIVERA EDITORES.
- Godoy, M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Epligraf.
- Guerrero, J. A. (1993). *Yaravíes Quiteños* (Segunda ed.). Quito: Archivo Sonoro del Municipio de Quito.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmúsica.
- Guerrero, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2010). *Carlos Bonilla Chávez: Mil Años de Música*. Quito: FONSAL.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México D. F.: McGrawHill.
- Latham, Á. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- López, R., & Opazo, Ú. (2014). *Investigación Artística en la Música*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.



Lorenzo, T. (2005). *El Arreglo: Un Puzzle de Expresión Musical*. BOSCH EDITOR.

Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.

Pazmiño, T. (2013). *Recuperación del Patrimonio Musical intangible del Ecuador*. Quito: Pedro Jorge Vera de la CCE.

Pazmiño, T. (2014). *RECUEPRACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL INTANGIBLE DEL ECUADOR Vol.2*. Quito: CCE Benjamín Carrión.

Pujol, E. (s.f.). *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi. Recuperado el 26 de 06 de 2019

Roca, D., & Molina, E. (2016). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.

Rodríguez Arenas, M. (s.f.). *La Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi. Recuperado el 26 de 06 de 2019

Ruz, F. (08 de 05 de 2010). *feandalucia*. Recuperado el 12 de 09 de 2018, de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7245.pdf>

Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la Composición musical*. Real Musical.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.



Anexos

Nomenclatura

El presente trabajo presenta una descripción a nivel macro y micro. Para una mayor facilidad se ha unificado una nomenclatura la cual permita bajo los mismos términos entender cualquier motivo al cual se refiera la descripción sin tener que utilizar una numeración arbitraria.

En este caso se considera en orden de jerarquía como la Obra Musical como el “todo” y a los motivos, frases, períodos y secciones como las “partes” de esta. El orden jerárquico es el siguiente: Obra Musical > Sección(es) > Período(s) > Frase(s) > Motivo(s). Este orden se presenta como una generalidad, sin embargo no son excluyentes entre sí.

Para la descripción a nivel macro se ha decidido abordar de forma general por medio de un cuadro en el cual se simplifique “breves generalidades” de la obra musical. Para la descripción a nivel micro se ha adoptado una nomenclatura propia propuesta por el autor, a través de una fórmula que permita representar de forma puntual la “parte” de la obra musical de la cual se está describiendo y a la vez conocer a que “partes” pertenece

Descripción de términos

Obra Musical.- Es la obra en sí, la obra con todas sus partes integradas entre sí.

Sección.- Se les denominará con letras mayúsculas A - B - C - (X) también a las partes conocida como Inicio, Final, Interludio, Transición, Coda, etc. Estas a su vez pueden estar conformadas por sub-secciones más pequeñas, las cuales se integren entre sí para formar una sección completa. Estas sub-secciones serán denotadas con letras minúsculas a - b - c - (x).



Período.- Se compone de una o más frases musicales, las cuales se complementen entre sí. Su proceso cadencial es por lo general conclusivo.

Frase.- Compuesta por motivos, posee procesos cadenciales no necesariamente conclusivos.

Motivo.- Parte principal de la obra musical, presenta un fragmento musical, es “una unidad temática breve con significado musical y con una configuración propia que lo hace fácilmente reconocible”

(Devesa 2007 p. 18)

Descripción de símbolos

“X”.- Denota cada una de las secciones que se presentan, permite de forma directa identificar a cual pertenece.

“x”.- Denota cada una de las sub-secciones que se presentan, permite de forma directa identificar a cual pertenece.

Conjunto.- Abarca como cada una de los periodos, frases y motivos.

(p).- Pregunta. Llamado también “antecedente”, en el presente trabajo se le considera de forma similar, sin embargo se ha preferido la denominación pregunta para evitar confusión con la simplificación de la palabra antecedente (a) y esta se confunda con una sub-sección

(r).- Respuesta. Llamado también “consecuente”, tiene la misma consideración que el antecedente. Su simplificación da paso a confusión (c)

n.- Número de orden.



Fórmula	
Conjunto nXx (p)ó(r)	Motivo 1Aa (p)

Ilustración 28. Fuente Propia (2019) Fórmula Conjunto

En los cuales:

“Motivo” es el Conjunto al que se refiere la presente nomenclatura.

“1” hace notar el orden que le corresponde a dicho motivo.

“A” se refiere a la sección a la que pertenece y “a” a su sub-sección.

“(p)” se refiere a si es un “antecedente” (pregunta) o “consecuente” (respuesta).



Notación

La música como Godoy (2007) la define es “un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de *signos sonoros* portadores de un *lenguaje polisémico*” (p.11) En consideración de dicha definición, el presente trabajo contempla a la composición como la creación consiente de una obra musical, la cual para ser reproducida debe ser plasmada bajo ciertos símbolos, los cuales el intérprete tenga la posibilidad con su conocimiento, comprender.

Para ello se ha editado cada una de las obras musicales con la notación que se presenta a continuación:

① Cuerda.- (n): [número de cuerda]. Indica el número de cuerda en que la nota musical debe ser ejecutada. En el presente trabajo esta numeración obedece a dos criterios por parte del compositor:

- Timbre.- Las cuerdas al tener un grosor diferente y un material diferente al cual están hechas, la nota musical en su timbre cambia.
- Posición.- Respecto a la frase y posibilidades de ejecución.

p, i, m, a.- En la mano que toca las cuerdas (para producir sonido), cada dedo posee su abreviatura. Se especifica bajo el criterio de la comodidad interpretativa que el compositor considera. [No es una digitación “final”, pues esta puede ser cambiada a criterio del intérprete]

CV.- Abreviatura para cejilla.

1, 2, 3, 4.- La mano que presiona las cuerdas en el diapasón, cada dedo tiene un número que se corresponde a: índice (1); medio (2), anular (3), meñique (4). Indica con qué dedo debe ser presionada cada nota en el diapasón.



 Significa que el acorde presentado al ser ejecutado se lo hace con la técnica de rasgado.

Consideración final

Para finalizar, el presente trabajo presenta las partituras en formato Pdf para su posterior uso, los archivos generados en formato Finale 2014, además la grabación realizada por parte del investigador de cada una de las obras musicales presentadas. Esto se lo puede encontrar en la carpeta *ANEXOS*.



Partituras

Añoranza

Compositor: Leonardo Oña

Yaraví Indígena

Lento $\text{♩} = 35$

Classical Guitar

Intro

Gm CIII B \flat Gm B \flat

mp

[A]

Gm CIII B \flat D CIII Gm

mf mp f mp

9

Gm B \flat CII D Gm

mf mp mf p

13

B \flat D Gm

mp f mp

16

Gm B \flat Gm B \flat

mp mf

[B]

E \flat B \flat CVII CIII

D7 Gm

f mp mf p mf

© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

Añoranza

24

Cl. Gtr.

f *mp* *mf* *p* *mf*

29

Cl. Gtr.

mp

37

Cl. Gtr.

mf *mp* *mf*

41

Cl. Gtr.

mp

Ad libitum

Fin

Cl. Gtr.

f

1. G m 2. G m

G m B \flat G m B \flat C m G m

B \flat G m B \flat G m

De Vuelta

Yumbo

Compositor: Leonardo Oña

Intro $\text{♩} = \text{c. } 80$

Classical Guitar

Em

mf

f

mf

f

A a Em G B Em

Cl. Gtr.

mf

f

mf

f

mf

9 Em G CVII B Em

Cl. Gtr.

mp

mf

mp

b Em G B7 Em

Cl. Gtr.

mf

mp

mf

f

mf

17 Em G B7 Em

Cl. Gtr.

mp

mf

mp

mf

f

mp

© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

De Vuelta

3

Cl. Gtr.

45 *Em* 2.

mf *f* *mf* *f*

Cl. Gtr.

A' *a'* *Em* *G* *B* *Em* *CVII* *CVII*

mp *mf* *f* *p*

Cl. Gtr.

53 *Em* *G* *B*

mp *p* *mf* *p*

Cl. Gtr.

b' *Em* *G* *B7* *Em*

mp *mf* *f* *mf*

Cl. Gtr.

61 *Em* *G* *B7* *Em*

mp *mf* *f* *ff*

Partida

Compositor: Leonardo Oña

Danzante Tradicional

Lento $\text{♩} = 30$

Intro

B \flat A mB \flat

A m

B \flat

A m

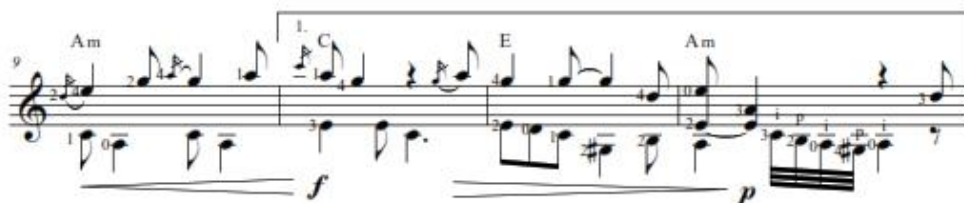
Classical Guitar



Cl. Gtr.



Cl. Gtr.



Cl. Gtr.



Cl. Gtr.



© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

2

Partida

CVIII

1. 2.

Cl. Gtr.

p mp pp mp p

Interludio

Cl. Gtr.

p mf mp mf f ff

A'

Cl. Gtr.

mf f mf mp

rit.

Cl. Gtr.

f p

Entre tintas y sueños

Compositor: Leonardo Oña

Sanjuanito Indígena

Tempo $\text{♩} = 70-80$

Classical Guitar

A

CV Dm CV VIII D#b CV A CIV 1. Dm 2. Dm

mf *mp*

Cl. Gtr.

B

Dm CV VIII 1. A Dm 2. A Dm

mf *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Cl. Gtr.

A

mf *mp*

Cl. Gtr.

C

Dm A A Bb Dm F

mp *f* *mf* *mp*

Cl. Gtr.

A

mf *mp*

© Leonardo Oña
Universidad de Cuenca
Tesis de Grado

Cl. Gtr.

D

CVI

1. CV

2.

mp *f* *p* *mf* *mf* *mp*

A

Dm

1. Dm

2. Dm

mf *mp*





Glosario

Armonía tonal-funcional. Abarca a las reglas que permiten la combinación de sonidos simultáneamente a través de patrones establecidos.

Corpus Christi. Fiesta de la religión católica con el objetivo de dar culto a Jesucristo en el Santísimo Sacramento, se celebra 60 días después del Domingo de Resurrección. Ecuador al ser un país en el cual la religión católica tiene gran repercusión, las fiestas grandes de esta, son celebradas con manifestaciones musicales específicas para la ocasión.

Danzante.- Ritmo musical ecuatoriano pertenece a la herencia precolombina, con funcionalidad específica puesto que se interpretaba e interpreta en grandes fiestas del calendario andino, su ritmo es trocaico, compuesto en compás de 6/8. Se conocen dos variedades de estilo de danzante: “danzante tradicional y danzante urbano” (Wong, 2013 p.69). Entre estas dos variedades se diferencian entre sí por su armonía puesto que el *tradicional* es pentafónico y el *urbano* incluye el segundo y sexto grados de la escala.

Hemiola. Patrón rítmico diferente del presentado previamente en el inicio del compás. Herramienta utilizada para lograr interés en la música.

Il nap. Segundo napolitano. Musicalmente es sinónimo del Sustituto Tritonal.

Inti Raymi. Fiesta solemne celebrada en el solsticio de invierno en honor al dios sol, mantenida hasta el presente por muchas comunidades indígenas. Musicalmente de importancia puesto que se destinan ritmos musicales específicos para celebrarla.

Mestizaje. Encuentro de varias culturas, lenguajes, razas, estéticas, pensamientos diversos que confluyen en uno diferente aportándose mutuamente.



Mixtura. Unión de dos lenguajes musicales diferentes entre sí, creando sonoridades novedosas y diferentes.

Pentafonía. Sucesión de cinco notas en patrones específicos.

Preincaico. Previo a la conquista incaica procedida a finales del siglo XV

Sanjuanito.- Ritmo musical ecuatoriano utilizado para danza y escucha. Se celebra en las fiestas del Inti Raymi (solsticio de verano 21 de junio). Se dice que toma el nombre por el sincretismo de la fiesta del Inti Raymi con la fiesta católica de San Juan, puesto que las fechas son (relativamente) coincidentes. Compuesto en compás de 2/4 su tempo de interpretación es *allegro*. De este ritmo musical se derivan dos estilos: sanjuanito indígena y sanjuanito mestizo.

Trocaico. Música. Ritmo compuesto por una célula constituida por una nota larga seguida de una corta.

Unidad de compás. Figura musical que satisface el espacio del compás de forma absoluta dado por la clave al inicio de la obra.

Unidad de tiempo. Figura musical que satisface el espacio de tiempo dado por la clave

Yámbico. Música. Ritmo compuesto por una célula constituida por una nota corta seguida de una larga.

Yaraví.- Ritmo musical ecuatoriano cuya intención es denotar un sentimiento de tristeza, compuesto en 6/8 con un tempo lento de interpretación, su melodía es pentafónica. Existen dos estilos de yaraví el *yaraví indígena* y el *yaraví criollo*, este último se diferencia de su predecesor al incluir melodía con diseños cromáticos, además de componerse de dos movimientos: yaraví y albazo.



Yumbo.- Ritmo musical ecuatoriano muy vinculado a la danza, interpretado en grandes ceremonias según el calendario andino, su melodía es pentafónica, el tempo de interpretación es *allegro*, compuesto en compás de 6/8 en ritmo yámbico.